LA

RENAISSANCE

EN FRANCE

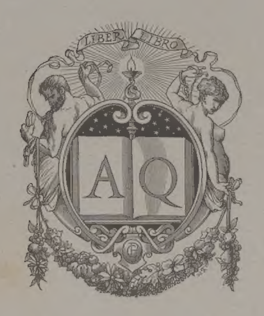
PAR

LÉON PALUSTRE

DEUXIÈME LIVRAISON

ILE-DE-FRANCE (*OISE*)

PRIX : 25 FRANCS



PARIS

A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT

M DCCC LXXIX

ILE-DE-FRANCE

(OISE)



LA

RENAISSANCE DANS L'ILE-DE-FRANCE

(OISE)



i nous étions de ceux qui, pour faire valoir l'objet particulier de leurs études, ne craignent pas, à l'occasion, de se montrer injustes envers les plus belles conceptions de l'esprit humain, nous ne manquerions pas de rappeler, en parlant de la ville de Beauvais, tout ce que l'architecture ogivale renferme en elle-même de fragile et de peu durable. Nulle part ailleurs peut-être, en effet, les catastrophes ne furent plus terribles et plus retentissantes, car on eût dit que, sur le sol où il était né, le nouveau système tenait, en quelque sorte, à dépasser l'extrême limite de ce qu'il pouvait raisonnablement donner. Toutefois, pour notre part, nous serions bien moins enclin à condamner certaines hardiesses et certaines témérités qu'à blâmer le

manque de précautions dont on n'a pas craint d'assumer la responsabilité. Dans un genre de construction où tout repose sur les lois de l'équilibre, où toute poussée doit être combattue par une autre poussée en sens contraire, il devient parfois dangereux de trop resserrer le champ des travaux. Il ne suffit pas de conduire une partie quelconque de l'édifice à son entière perfection, encore faut-il s'assurer que les points d'appui dont on dispose ne seront pas un jour en danger de faillir. C'est pour avoir contrevenu à cette règle rigoureusement obligatoire que Jean Vast, croyons-nous, n'est pas en possession d'une renommée quelque peu égale à son incontestable mérite. Mais, avant d'aborder tout ce qui touche à ce maître hardi, il n'est pas inutile de rechercher par quelles phases était passé depuis un demi-siècle le plus éblouissant de nos monuments sacrés. Bien que nous nous soyons en quelque sorte imposé de ne pas nous arrêter sur les dernières productions d'un style désormais condamné, on nous pardonnera facilement une infraction que la grandeur des essais, au besoin, suffirait seule à justifier.

Chose remarquable! si la cathédrale de Beauvais n'a pas été achevée avant la fin du XVIe siècle, le Chapitre n'en a pas moins dépensé beaucoup plus d'argent qu'il n'était nécessaire pour atteindre ce but. Mais, oublieux des sains principes d'économie, il marchandait mal à propos les ressources aux exécutants, qui ne pouvaient, à force de génie, suppléer à ce qui leur faisait défaut. C'est ainsi qu'au point de vue de la théorie, l'œuvre primitive, quoi qu'on ait dit, était admirablement conçue, et le désastre de 1284 ne saurait être attribué qu'à la mauvaise qualité des matériaux, dont le trop faible volume n'offrait pas toute la résistance désirable[1]. A cela le remède était impossible, et force fut donc à Enguerrand le Riche, surnommé le *Tricheur,* de chercher le moyen le plus pratique de tourner la difficulté. Il y réussit par le dédoublement des anciennes arcades, qui perdirent de la sorte toute leur élégance et leur légèreté. De plus, à l'issue de ces travaux indispensables[2], la pénurie du Trésor était extrême, et, la guerre aidant bientôt, un siècle et demi se passa sans qu'on pût reprendre l'œuvre si fatalement interrompue.

Il nous faut arriver jusqu'au règne de Louis XII pour retrouver un peu de mouvement dans les chantiers. Alors seulement, sous la direction de Martin

1. Viollet-le-Duc : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. II, p. 337. Les voûtes du chœur s'écroulèrent le 29 novembre 1284; elles n'existaient que depuis douze ans à peine. La construction de cette partie de l'édifice avait été commencée en 1227 au plus tôt, car l'approbation donnée aux projets du chapitre ne date que du 11 novembre de l'année précédente. Cf. *Histoire de la cathédrale de Beauvais,* par Gustave Desjardins, 1875, p. 6.

2. Vers 1347.



E. Sadoux sc.   Imp. A. Quantin

VANTAUX DE LA PORTE MÉRIDIONALE DE BEAUVAIS

Chambiges[1], déjà connu pour sa part prépondérante à la construction de la cathédrale de Sens[2], la croisée méridionale commence à sortir peu à peu du sol; puis tous les efforts se portent à l'opposé, en sorte que cette partie de l'édifice, plus jeune de dix ans à l'origine, reçut bien avant l'autre son dernier complément[3]. Quoi qu'il en soit, il nous semble difficile d'admettre qu'en 1532, lorsque le Chapitre donna pour successeur à Martin Chambiges, récemment décédé[4], un architecte du nom de Michel Lalye, la maçonnerie n'ait pas, des deux côtés, dépassé la hauteur des portails[5]. Autrement, la proposition presque aussitôt émise par le nouveau maître de l'œuvre[6], d'établir sur les quatre piliers de l'intertranssept une lanterne pyramidale de quarante-trois toises de hauteur, paraîtrait bien prématurée. Dans tous les cas, jamais à cette date Michel Lalye n'a pu avoir la prétention de lutter contre Michel-Ange, par l'excellente raison que le grand Florentin ne fut chargé des travaux de Saint-Pierre que douze années plus tard[7]. Cette erreur grossière n'en est pas moins répétée dans tous les ouvrages qui traitent avec plus ou moins de savoir de la construction de la cathédrale de Beauvais[8].

Nous ne croyons pas, du reste, qu'avant 1558 on ait songé sérieusement à une aussi grande entreprise. Mais l'auteur du projet n'existait plus alors, sans doute, car le nom de Jean Vast figure seul sur les documents qui sont parvenus jusqu'à nous. C'est ce dernier architecte qui eut la glorieuse satisfaction de planter la croix à cent cinquante-quatre mètres au-dessus du sol, laissant ainsi en arrière tous les monuments connus[9]. Toutefois, aux chants de triomphe succédèrent bientôt les craintes les plus sérieuses sur la solidité de ce gigantesque échafaudage. On n'avait, semble-t-il, évité la faute commise

1. Cf. *Bulletin monumental*, 1844, p. 324. — *Magasin pittoresque*, 1856, p. 339. — *Les grands architectes de la Renaissance*, par Adolphe Berty, 1860, p. 140. — Martin est le premier connu d'une famille de constructeurs dont le nom a été également orthographié : *Chambiche, Cambiche, Cambriche, Campiche* et *Sambiche*.

2. On lui attribue les deux portails de cet admirable édifice. Dans les Comptes, il est qualifié de « maistre de l'entreprise et conducteur de la *croisée* (transsept). »

3. Si les constructions commencèrent par le midi, c'est à une inégalité du sol qu'on doit en attribuer la cause; de ce côté il faut monter quatorze marches, tandis qu'à l'opposé il n'y en a que trois seulement.

4. La première pierre du transsept méridional fut posée le 21 mai 1500, et, sauf de légères interruptions, Martin Chambiges conserva la direction entière des travaux jusqu'en 1518. A cette époque, son fils Pierre lui fut adjoint quelque temps; puis nous voyons figurer parmi ses aides Pierre T[illegible], en 1520, et Scipion Bernard, en 1528.

5. C'est donc à tort, suivant nous, que M. Gustave Desjardins (*op. cit.*, p. 47) attribue le portail méridional à Michel Lalye.

6. La nomination de Michel Lalye ne remonte qu'au 9 novembre 1532, et sa proposition serait du 24 avril 1534.

7. En 1546. Cf. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, art. *Michel-Ange*, passim.

8. *Histoire de la cathédrale de Beauvais*, Gustave Desjardins, 1875, p. 46.

9. La flèche de la cathédrale de Strasbourg n'a que 142 mètres de hauteur; la grande pyramide d'Égypte, 146, et la nouvelle flèche de la cathédrale de Rouen, 148.

une première fois que pour tomber dans une autre bien plus dangereuse encore. Quelque soin extrême que l'on eût apporté dans le choix des matériaux, rien ne pouvait suppléer au défaut de contre-boutement, pour nous servir d'un terme du métier. En retardant outre mesure la construction de quelques travées de la nef, le Chapitre avait cru faire œuvre de sage administration et ne s'était pas aperçu qu'il allait perdre le présent, tout en compromettant l'avenir d'une manière en quelque sorte irrémédiable. Les fâcheux pronostics qui se manifestèrent dès l'origine ne servirent point de leçon, et un second désastre, plus terrible que le précédent, signala la triste journée du 30 avril 1573. La magnifique conception de Michel Lalye, brillamment exécutée par le génie aventureux de Jean Vast, n'avait duré que cinq ans, et du même coup s'étaient évanouies toutes les espérances de terminer jamais l'œuvre commencée plus de trois siècles auparavant [1].

Si nous devons nous associer aux regrets qu'inspire l'anéantissement d'un prodigieux effort du génie humain, ce n'est pas qu'au point de vue particulier qui nous occupe, cette partie du vaste édifice ait présenté quelque intérêt. Bien que tout entière élevée sous le règne de Charles IX, c'est-à-dire à une époque où l'architecture ogivale se voyait de plus en plus abandonnée, la lanterne pyramidale de Beauvais ne se ressentait en rien de l'esprit nouveau. Elle se dressait, au contraire, comme une protestation au milieu de tout ce qui l'entourait et ne tendait qu'à manifester une dernière fois l'éclat d'un art expirant. Sous ce rapport, il est vrai, le but désiré ne fut que très incomplètement atteint, car rien n'indiquait mieux le changement de direction imprimé dans les idées et la diminution de tout élan que les ressauts multipliés et la surcharge d'ornements qui rompaient les lignes et troublaient l'imagination. Mais, nous avons hâte de le dire, ces critiques ne trouvent pas partout leur application, et le portail nord, par exemple, peut être à bon droit cité comme un modèle

1. M. Gustave Desjardins (*op. cit.*, p. 89-91) donne de la lanterne pyramidale de Beauvais la description suivante

« Portées par les quatre piliers de la croisée du transsept, quatre tourelles à claires-voies s'élançaient du comble et accostaient une tour carrée à jour, haute de quarante-huit pieds. Une seconde tour, à huit pans découpés en dentelle, en retraite sur la première, montait à soixante-trois pieds et en supportait une troisième, plus évidée encore, qui avait cinquante pieds. Ces trois tours étaient en pierre. Sur la dernière, couverte en plate-forme, posait une aiguille en bois de quatre-vingt-seize pieds. La flèche entière s'élevait donc à deux cent cinquante-sept pieds au-dessus du toit.

« Mais l'intérieur était plus surprenant encore. Trois voûtes superposées, largement percées à la clef, laissaient voir, du pavé de l'église, trois étages de fenêtres ornées de verrières éclatantes, et au plus haut (il semblait que ce fût dans le ciel) une coupole à nervures saillantes, enrichie d'or et de peintures. Aux fêtes solennelles, le soir, on montait jusqu'au milieu de cette lanterne une grande lampe qui dardait au loin la lumière à travers les vitraux de couleur.

« Dans la pyramide de bois, au-dessus de la plate-forme, on avait ouvert des arcades et disposé un donjon contenant de petites cloches. Un cercle de pignons aigus et de clochetons couronnait ce clocher et ceignait la base de l'aiguille qui soutenait une croix de fer à quatre cent soixante et un pieds au-dessus du sol. »

d'élégance et de correction. En son genre, c'est une des meilleures créations du temps de François Ier, qui contribua à son érection, ainsi que le rappellent des salamandres couronnées et divers autres motifs de décoration empreints de la plus délicate fantaisie[1]. Sans aucun doute, les anciennes traditions se maintiendront longtemps encore, et nul de ceux qui seront chargés de la direction des travaux ne voudra trop s'écarter de la ligne jusqu'alors suivie. Toutefois, il est impossible de ne pas sentir qu'une révolution se prépare, qu'il ne faut plus qu'une occasion pour la faire éclater.

A proprement parler même, on peut dire que la fermeté dont on faisait étalage tenait plus au désir de conserver à l'œuvre principale une certaine homogénéité qu'à un parti pris général de lutter contre une innovation réputée dangereuse. Autrement, nous ne nous expliquerions pas que le sculpteur Jean le Pot ait pu tout d'un coup introduire, pour ainsi dire, l'ennemi dans la place en exécutant les merveilleux vantaux de la porte méridionale. Quelque grande que fût la liberté accordée alors aux artistes, il n'est pas probable, en effet, qu'une création aussi importante n'ait pas été d'avance approuvée par le Chapitre. Ce dernier, s'il eût voulu jusque dans les moindres choses ne pas sortir d'un certain programme irrévocablement fixé, pouvait en appeler au « tailleur d'ymages » qui, vers la même époque ou à peu près, s'attardait, à l'autre extrémité du transsept, dans l'ornementation du XVe siècle[2]. Mais, en réalité, à la monotonie engendrée par des accolades multipliées indéfiniment, par des crosses végétales régulièrement équilibrées ou des juxtapositions de saints qui n'avaient entre eux qu'un simple rapport de convention[3], chacun désirait substituer quelque chose de plus vivace et de plus fécond. Il était temps, au moins dans une certaine mesure, de participer au mouvement qui s'accentuait chaque jour davantage, et, d'ailleurs, n'avait-on pas pour excuse la

1. Antérieurement à sa captivité, le roi François Ier s'était montré généreux envers la cathédrale de Beauvais, aussi en 1527 ne fit-il que renouveler un don précédemment fait. Si nous insistons sur ce point, c'est que, suivant nous, on ne saurait retarder la construction du portail nord jusqu'à cette dernière date. Nous croyons bien plutôt que le dessin en fut donné, vers 1520, par Pierre Chambiges, le fils de Martin, qui a reproduit dans la croisée de Senlis certains détails que nous admirons.

2. Suivant M. Desjardins (*op. cit.*, p. 57), les vantaux de la porte septentrionale seraient également de Jean le Pot. Mais la *Notice de la cathedrale en 1685* par Étienne de Nully, chanoine de Beauvais, ne permet aucunement de faire cette supposition. Nous y lisons seulement, p. 230 :

« L'*Ecce homo*, sous l'horloge, et la clôture de la chapelle du Saint-Sacrement, qui est proche, sont aussi de Le Pot.

« Et aussi les deux valves de bois qui sont au portail du midy. »

3. Les vantaux de la porte septentrionale nous montrent, en effet, d'un côté, les quatre Évangélistes avec leurs attributs; de l'autre, les quatre Pères de l'Eglise latine : saint Augustin, saint Grégoire le Grand, saint Jérôme et saint Ambroise. Puis, sur les montants, à une plus petite échelle, sont figurées dix sibylles, dans l'ordre suivant, de gauche à droite : Erythrée, Delphique, Samienne, Persique, Cumes, Cimmerienne, Lybienne, Tiburtine, Agrippa et Phrygienne.

presque certitude de compter bientôt un chef-d'œuvre de plus ? Car Jean le Pot, qui s'était déjà fait connaître par d'admirables sculptures dont il avait doté l'église Saint-Étienne de la même ville[1], ne manquerait pas de saisir avec avidité cette occasion de montrer toute l'étendue de son talent.

Et véritablement, nous ne craignons pas de le dire, l'attente fut en quelque sorte dépassée. Sans parler des détails, qui atteignent une rare perfection, jamais on n'avait vu jusqu'ici, dans un pareil ouvrage, la science de la composition poussée à un degré aussi surprenant. Partant de ce principe que l'on ne peut accorder une valeur égale à des reliefs placés à des hauteurs différentes et destinés parfois à être vus sous un angle opposé, l'artiste avait gradué habilement sa décoration, couvrant les panneaux inférieurs d'ornements relativement simples et légers, et réservant pour la partie centrale, celle qui se trouvait à la portée de l'œil, les grandes scènes sur lesquelles il désirait attirer l'attention. En cela, quoi qu'on ait dit[2], il ne se montrait pas le disciple des Italiens, dont l'invention consiste uniquement à se répéter du haut en bas. Avec une logique et un bon sens bien dignes assurément d'être signalés, il avait compris qu'il ne suffit pas de superposer même une série de chefs-d'œuvre pour produire un effet incontesté; que la judicieuse disposition de l'ensemble est le premier but que l'on doit poursuivre dans toute création raisonnable; que les grandes surfaces ne sauraient être comparées aux petites, et qu'une porte, en définitive, demande à n'être pas traitée comme un coffret.

Les qualités que nous venons d'indiquer, au reste, ne sont pas particulières à Jean le Pot; elles se retrouvent à un haut degré chez tous les maîtres français, aussi bien à l'époque de la Renaissance que dans les temps antérieurs, chaque fois qu'au lieu de subir une influence étrangère, ils sont appelés à voler de leurs propres ailes. C'est même un des indices les moins contestables sur lesquels on puisse s'appuyer pour établir la part qui nous revient dans le mouvement artistique du XVI[e] siècle. Mais nous avons, pour revendiquer entièrement les portes de Beauvais, à faire valoir encore, par exemple, la manière dont est figuré le temple de Jérusalem dans la scène de gauche, consacrée à la guérison d'un boiteux par le prince des Apôtres[3]. Certes l'école de Fon-

1. *Notice sur Saint-Etienne de Beauvais*, par M. de Saint-Germain.

2. « La porte du midi, dit M. Desjardins (p. 58), semble une œuvre de l'école de Fontainebleau. Jean le Pot a sans doute *copié quelque projet dressé par un maître italien*. On doit alors lui faire seulement honneur de la finesse et de la sûreté d'exécution !!! » — De son côté, M. Woillez écrivait encore en 1862 : « Enfin, les détails des vantaux attribués au Primatice ou à Jean Goujon. » *Répertoire archéologique du département de l'Oise*, p. 24.

3. « Petrus autem et Joannes ascendebant in templum... et quidam vir, qui erat claudus ex utero matris suæ, bajulabatur : quem ponebant quotidie ad portam templi, quæ dicitur Speciosa, ut peteret eleemosynam », *Actes des Apôtres*, III, 1 et 2.



tainebleau n'eût jamais imaginé un pareil retour en arrière, et sans doute, au lieu d'une église gothique avec ouvertures flamboyantes, contreforts, pinacles et galeries à jour, nous contemplerions un édifice plus ou moins emprunté à la vénérable antiquité. Le souvenir de la *Belle-Porte* surtout qui, au témoignage de Josèphe[1], était de métal de Corinthe, eût éveillé dans l'esprit des novateurs une autre idée que la double baie étroite soigneusement placée sous nos yeux. Tout le mérite de l'œuvre appartient donc à Jean le Pot, qui n'a pas seulement exécuté, mais encore conçu. Et quant à l'époque où ce grand travail prit sa place dans les larges baies de la cathédrale, elle ne nous semble pas très difficile à déterminer. En dehors du style, qui ne saurait nous tromper, tellement il est nettement accusé, n'avons-nous pas, pour nous mettre sur la voie, les salamandres du roi chevalier ? Il est donc à peu près certain qu'une partie des sommes consenties par François I[er], au retour de sa captivité, fut consacrée au chef-d'œuvre que nous étudions. D'après cela, en tenant compte du temps nécessaire pour mener à bonne fin une semblable entreprise, si ces vantaux ne sont pas de l'année 1535, ils ne sauraient avoir été terminés longtemps après[2].

Nous avons déjà dit que saint Pierre était représenté, dans l'un des bas-reliefs, opérant son miracle le plus connu ; en pendant, le sculpteur, naturellement, nous montre saint Paul, non pas jeté à terre, comme le voudraient les *Actes des Apôtres*[3], mais simplement arrêté sur son cheval et prêtant l'oreille à la voix qui lui dit : « Saül, Saül, pourquoi me persécutez-vous ? » Cette scène est suivie d'une autre plus calme, où le futur chrétien, frappé d'une subite cécité, se dirige, à pied et la main sur l'épaule d'un soldat, vers la ville de Damas, qui profile au second plan la longue ligne de ses tours et de ses créneaux[4]. Puis, vers la gauche, nous l'apercevons de nouveau dans une corbeille que ses disciples font glisser le long de la muraille, durant la nuit, pour l'arracher à la haine féroce suscitée par sa conversion[5].

Tout à l'heure nous ne marchandions pas les éloges à Jean le Pot, et certes nous n'avons pas envie de revenir sur ce que nous avons dit. A notre avis, les portes de Beauvais, sans sortir de la France, sont bien supérieures à

1. *Antiq.*, XV, 14.
2. Nous n'ignorons pas que le transsept méridional ne fut achevé qu'en 1550, ainsi que le montre une date peinte en noir à la voûte. Mais le portail, commencé en 1500, devait à cette époque, depuis longtemps, servir de passage pour pénétrer de ce côté dans le chœur, et il n'est pas étonnant qu'il fût, en conséquence, muni de vantaux.
3. « Et cadens in terram audivit vocem, etc. », IX, 4. Le casque de l'apôtre seulement gît sur le sol.
4. « Ad manus autem illum trahentes, introduxerunt Damascum », IX, 8.
5. « Accipientes autem eum discipuli nocte, per murum dimiserunt eum, submittentes in sporta », IX, 25.

celles d'Aix, d'Avignon et même de Rouen. Elles sont mieux comprises que ces dernières surtout, qui visent trop à la richesse, manquent d'unité, et dont certaines parties pourraient être détachées sans inconvénient[1]. Mais nous ne prétendons pas cependant que notre artiste soit sans défaut. Comme tant d'autres, il se laisse facilement entraîner par l'amour du pittoresque et veut faire jouer à la sculpture un rôle qui ne saurait légitimement lui appartenir. Ses bas-reliefs sont conçus comme un tableau, et il ne recule pas devant la création de lointaines perspectives où les constructions dominent, mais où les arbres non plus ne sont pas oubliés. De là résulte un certain amoindrissement des personnages principaux, qui ne nous apparaissent pas, dès le premier abord, avec toute la netteté désirable et leur véritable valeur[2].

Avant de quitter la cathédrale, qui nous a déjà retenu bien longtemps, il n'est peut-être pas inutile de faire une incursion dans le domaine de la peinture sur verre, si admirablement cultivé à Beauvais durant toute la première moitié du XVIe siècle. C'était l'époque, en effet, où florissait Engrand le Prince[3], dont le nom, quelque peu mis en lumière par des travaux récents, n'est cependant pas encore assez connu. Il est vrai qu'avec une persistance singulière, on refuse à ce maître distingué jusqu'aux œuvres qui portent le plus visiblement sa signature ! Et cette injustice, il n'est pas seul à en souffrir; ses deux fils, Jean et Nicolas, qui héritèrent de son talent et marchèrent glorieusement sur ses traces, partagent en général le même sort. Toutes les préférences sont pour une autre famille d'artistes dont on méconnaît systématiquement les aptitudes pour s'accorder le vain plaisir d'expliquer certains monogrammes d'une manière contraire à la vérité. Sans aucun doute Jean le Pot eût pu être à la fois sculpteur et peintre verrier; mais puisque les documents ne lui donnent jamais que la première qualification, nous devons, jusqu'à nouvel ordre, nous en tenir à ce qui est avéré. Le même raisonnement s'applique à Nicolas le Pot,

1. Par exemple, la large console qui coupe chaque battant par le milieu et supporte des statues bien inutiles.

2. Nous ne connaissons pas l'époque de la naissance de Jean le Pot, mais la date de son mariage nous a été conservée, ainsi que celle de sa mort. En 1520, il épousa la fille d'Engrand le Prince, le célèbre peintre verrier, et sa vie se prolongea jusqu'au 12 juillet 1563. Sa tombe, dit M. de Saint-Germain (*op. cit.*, p. 44), se voyait autrefois dans le cimetière de Saint Étienne, près de la tribune aux harangues.

3. Engrand ou Enguerrand. La première forme était la plus usitée, ainsi que le prouve l'épitaphe suivante, citée par M. de Saint-Germain

CY GIST ENGRAND LE PRINCE
EN SON VIVANT VITRIER NATIF DE BEAUVAIS
LEQVEL DECEDA LE JOVR DE PASQUES FLEVRIE 1530

Cf. *Description des vitraux des chapelles de la cathédrale de Beauvais*, par l'abbé Barraud. — *Description des deux grandes rosaces*, etc., par le même.

connu seulement comme peintre de grisailles. Ajoutons, de plus, que le nom de ce dernier ne figure dans aucun des anciens écrits relatifs à la cathédrale[1].

On ne saurait, au contraire, arguer d'un semblable silence pour s'élever contre la thèse que nous soutenons. Dans sa précieuse *Notice,* tout récemment mise au jour[2], un chanoine de Beauvais, Étienne de Nully, qui, par sa position, devait être bien renseigné et, du reste, vivait à une époque assez rapprochée des événements, ne nous dit-il pas :

« Les vitres de la chapelle de Sainte-Barbe, du dessein de Lucas;

« Celles de la chapelle Saint-Pierre et Saint-Paul;

« Celles de la grande rose du portail du midy;

« Les sibylles de la rose du portail du septentrion, le tout de Le Prince. »

Si nous devons être embarrassé maintenant, ce n'est donc que sur le choix à faire des différents artistes de la famille indiquée. Mais, grâce à Levieil[3], nous savons que le vitrail de la chapelle Sainte-Barbe était de son temps attribué à Engrand le Prince; opinion très vraisemblable que la date de 1522, nettement tracée, ne fait que confirmer. Quant aux trois autres compositions, elles se répartissent à peu près également entre Jean et Nicolas, le premier s'étant réservé le côté du nord et le second celui du midi[4].

Quelque belles et intéressantes que soient les peintures translucides dont nous venons, pour ainsi dire, de dresser l'acte de naissance, leur examen ne nous attardera pas davantage, car nous avons hâte d'introduire le lecteur dans l'église Saint-Étienne, plus riche encore que la cathédrale en œuvres des maîtres qui nous occupent en ce moment[5]. Toutefois, si nous reconnaissons la main

1. Cela n'empêche pas M. de Lasteyrie (*Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France.* Paris, 1858, in-folio) d'écrire au-dessous de sa LXXVe planche « Saint Matthieu et saint Marc, par Nicolas le Pot, 1551. » Or, il s'agit de deux vitraux placés dans le transsept méridional et portant le monogramme N. L. P., qui doit se lire « Nicolas le Prince ». Nous nous sommes déjà, du reste, élevé contre ces attributions fautives, en 1876, à propos des verrieres de l'église Saint-Vincent de Rouen (*Congrès archéologique de France. Seance generale tenue à Rouen.* Paris, 1877, p. 376-9). La justice également nous oblige à dire que la question est assez bien résumée dans l'ouvrage souvent cité de M. Desjardins (p. 51-54), que nous ne connaissions pas alors.

2. *Notice de la cathédrale en 1685.* N° 2 des *Pièces justificatives* de M. Desjardins, 1875, p. 230.

3. *Art de la peinture sur verre,* p. 80 1768.

4. Le 13 juin 1537, Jean le Prince reçoit un payement « pour vitrage de la croisée vers le septentrion » D'après cela, il semble que l'on peut sans difficulté lui attribuer les sibylles mentionnees par Etienne de Nully. Nicolas, au contraire, doit avoir exécuté le vitrail de la chapelle Saint-Pierre et Saint-Paul, qui porte la date de 1551, déjà signalée à la croisée méridionale, avec le monogramme N. L. P. Il était certainement plus jeune que son frere, dont le nom seul se trouve uni à celui d'Engrand dans le vitrail des *Œuvres de miséricorde* à l'église Saint-Vincent de Rouen.

5. Alexandre Lenoir, dans son *Traité historique de la peinture sur verre* (2e édition, Paris, Dumoulin, 1856, p. 75), dit à ce propos : « Il (Engrand le Prince) se surpassa tellement dans les vitres qu'il exécuta dans l'église Saint Etienne, que le cardinal Janson, alors évêque de Beauvais, qui ne pouvait se lasser de les admirer, y conduisait lui-même les étrangers qui venaient le visiter. » Le fait rapporté par Lenoir peut être vrai; mais nous ne saurions cependant laisser croire que le cardinal de Janson ait vécu du temps de Louis XII ou de François Ier. Ce prélat ne fut transféré du siege de Marseille à celui de Beauvais qu'en 1679, sous Louis XIV.

d'un Le Prince dans le célèbre vitrail de *Saint-Eustache,* qui resplendit de l'éclat le plus vif, presque à l'entrée du chœur, ce n'est assurément pas celle du chef de la famille. Engrand ne vivait plus depuis vingt-quatre ans lorsque fut ter-



LA LÉGENDE DE SAINT EUSTACHE.

Vitrail exécuté par Jean le Prince, en 1554, à l'église Saint-Étienne de Beauvais.

minée cette magnifique composition, évidemment due à l'auteur de la *verrière allégorique* de Saint-Vincent de Rouen, avec laquelle elle présente les points les plus extraordinaires de ressemblance[1]. Des deux côtés c'est le même faire, la même exécution, surtout le même amour du paysage qu'autorisait la décou-

1. Willemin (*Monuments français inédits,* etc.) est le premier qui ait attribué à Engrand le Prince le vitrail en question, et son erreur a été récemment répétée par Edmond Lévy dans son *Histoire de la peinture sur verre en Europe, et particulièrement en Belgique.* Bruxelles, 1860, in-4°. p. 138. L'un et l'autre n'avaient donc pas vu la date de 1554, qui se lit à la partie supérieure ? De plus, M. Edmond Lévy, qui est de Rouen, aurait dû connaître le vitrail de Saint-Vincent, dont nous parlons.

verte relativement récente du vert d'application[1]. Or, si nous trouvons en Normandie le nom de Jean le Prince écrit en toutes lettres[2], rien ne nous empêche, à Beauvais, de suppléer à son absence. Le fils, néanmoins, pas plus que le père, n'a pu en 1554 faire figurer dans un vitrail le roi Charles IX et sa femme Élisabeth d'Autriche, car si le premier, à cette date, comptait quatre ans à peine, la seconde, croyons-nous, n'avait pas encore vu le jour. La légende, comme en bien des cas, est donc ici parfaitement ridicule, et nous ne nous expliquons pas que des auteurs sérieux aient pu, récemment encore, s'en faire les échos irréfléchis[3].

Au moins la chronologie ne jouera-t-elle aucun rôle dans ce que nous avons à dire de l'*Arbre de Jessé,* autre verrière de la même église, plus belle encore, à notre avis, que la précédente[4]. Bien que le sujet par lui-même soit presque banal, tant il a été souvent répété durant tout le moyen âge, l'artiste a su nous procurer à son occasion, par l'habileté de son arrangement et l'heureux choix de ses détails, une véritable sensation de nouveauté. Le personnage principal n'est pas couché, comme à l'ordinaire, mais il apparaît à mi-corps, sous une riche arcade, et la tige qui sort de son cou ne projette, de différents côtés, qu'un très petit nombre de rameaux. Aussi, l'air circule-t-il abondamment dans cette composition, tout à la fois pleine de simplicité et de grandeur.

A ce premier charme s'en joint un autre particulièrement dû à l'éblouissante franchise de la couleur. Le temps n'était plus où, sur des verres teintés dans la masse, on se contentait d'une peinture brune pour accuser les ombres et tracer les contours; grâce à la découverte des émaux, les tons les plus variés se trouvaient désormais à la disposition de l'artiste, qui pouvait sans difficulté ménager ses transitions et graduer ses effets[5]. Ajoutons qu'en enlevant hardiment à la molette certaines parties des doublures fréquemment employées à cette époque, on faisait, suivant les besoins, courir des broderies ou saillir des points lumineux.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur des procédés nouveaux dont

1. Cette couleur s'obtient, non pas directement, mais par l'application du jaune d'argent sur un verre bleu.

2. *L'Eglise paroissiale de Saint-Vincent de Rouen,* par Paul Baudry. 1875, p. 76.

3. « Le peintre a donné (à saint Eustache et à sa femme) les traits de Charles IX et de sa femme et les a revêtus de magnifiques habits de cour. » Edmond Lévy, *op. cit.*

4. M. de Lasteyrie (*op. cit.,* pl. LXXIV) a donné une assez mauvaise reproduction de cette verrière.

5. Le jaune d'argent fut découvert dans le courant du XIVe siècle; puis successivement les autres couleurs, telles que le rouge de fer, le bleu, le rouge orangé, etc., vinrent enrichir la palette du peintre verrier. Toutes ces couleurs étaient préparées avec un fondant, autrement dit de la poudre de verre, ce qui leur donnait un éclat singulier.

l'application fut grandement favorisée par le plus grand développement donné aux lames vitreuses, ainsi que la substitution pour le découpage du diamant



L'ARBRE DE JESSÉ

Vitrail exécuté par Engrand le Prince, vers 1518, à l'église Saint-Étienne de Beauvais.

au fer chaud[1]. Mieux vaut assurément dire que dans l'*Arbre de Jessé,* ce chef-d'œuvre d'Engrand le Prince et l'une des plus admirables productions en ce

1. Leveil rappelle à cette occasion l'anecdote de François Ier gravant avec un diamant un distique bien connu sur une vitre du château de Chambord. Selon lui, ce serait l'origine de la substitution dont nous parlons. Il n'est pas besoin d'ajouter que cette opinion ne mérite aucune créance.

genre que le nord de la France puisse nous présenter, les défauts que plus tard nous serons obligé de signaler ne se font aucunement sentir. C'est en vain que l'on chercherait trace d'une lutte engagée entre la peinture opaque et la peinture translucide, et si le dessin est évidemment plus correct que dans les temps antérieurs, il ne s'en borne pas moins à appuyer avec énergie une harmonie de couleurs[1]. Nous ne sommes, il est vrai, que dans les premières années du XVI[e] siècle, vers 1518 environ, et les bonnes traditions ne sont pas encore perdues. Le règne de l'imitation ne commencera que plus tard, lorsque l'art du verrier, oublieux des véritables conditions de son existence, se lancera dans une voie où il pourra bien recueillir quelque gloire, mais où, en réalité, il y aura souvent pour lui plus de perte que de profit.

Un dernier vitrail mériterait d'attirer notre attention : c'est celui consacré à reproduire la légende de Notre-Dame-de-Lorette[2]. Mais l'examen de cette belle composition nous entraînerait trop loin. D'ailleurs, tout ce que nous avons déjà dit suffit amplement pour démontrer que Beauvais fut, à l'époque de la Renaissance, un grand centre artistique où la peinture principalement, sous ses différentes manifestations, fut cultivée avec un plein succès. Les trois Le Prince, en effet, ne doivent pas nous faire oublier Antoine Caron, que Thomas de Leu, avec un peu d'indulgence, nous le voulons bien[3], place à côté de François Clouet et de Jean Cousin. Seulement, moins heureux que ses précédents compatriotes, cet artiste n'a vu aucune de ses œuvres sérieuses passer à la postérité, et nous sommes aujourd'hui fort embarrassés pour porter sur son talent un jugement de quelque valeur[4].

Ce n'est pour ainsi dire pas changer de sujet que de parler d'une maison située rue Saint-Thomas[5], et remarquable par les carreaux émaillés qui rem-

1. Certaines couleurs, rapprochées les unes des autres, se complètent et acquièrent une plus grande intensité; tels sont, par exemple, le vert et le rouge. Engrand le Prince ne l'ignorait pas; aussi a-t-il donné des vêtements rouges à tous ses rois, qui semblent sortir d'une touffe de feuillage.

2. La planche LXXVI de M. de Lasteyrie porte cette légende : « Notre-Dame de Lorette, d'après un carton attribué à Raphael. » D'un autre côté, nous lisons, dans l'*Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre*, par Langlois : « Il se piquait (Engrand le Prince) d'obtenir ses modèles des plus grands artistes de l'Italie et de l'Allemagne, et dans le XVIII[e] siècle on conservait encore à Beauvais des dessins précieux qu'il s'était ainsi procurés. » Mais rien ne prouve que le vitrail en question soit d'Engrand le Prince, il est d'ailleurs signé P. L. P., ce qui ne s'applique à aucun membre connu de la famille.

3. Thomas de Leu était le gendre d'Antoine Caron, ce qui pourrait expliquer la place qu'il lui a donnée dans sa galerie des hommes illustres.

4. Cf. *Antoine Caron de Beauvais, peintre du XVI[e] siècle*, par A. de Montaiglon. In-8° de 23 pages. — De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 228-230; t. II, p. 789-827. On ne connaît de cet artiste que ses dessins et les gravures exécutées d'après ses compositions.

5. E. Woillez : *Répertoire*, etc., p. 27. — A. Berty (*Renaissance monumentale*, etc., t. I[er]) dit que cette maison est située *rue du Chariot-d'Or*.

plissent les interstices de son colombage. Seulement faut-il voir dans cette curieuse construction l'indice d'un goût pour la polychromie extérieure, quelque peu général à cette époque; nous ne le pensons pas. La vraisemblance veut plutôt que nous nous trouvions en présence d'une exception plus ou moins rare. « Si cette maison constituait un type d'art normal », dit avec raison M. Berty, « on connaîtrait infailliblement d'autres exemples du système de décoration dont elle offre un modèle, on constaterait un plan dans le choix des carreaux, semés sans ordre, et dans les motifs se distingueraient les traces d'une conception architectonique quelconque; or, on n'aperçoit rien qui ressemble à cela, et, tous différents de style, d'exécution et même de dimension, ces carreaux grossiers paraissent être simplement les restes, ingénieusement utilisés, de matériaux destinés à des constructions diverses[1]. » Mais où le savant architecte se trompe, c'est lorsqu'il suppose, pour expliquer ce qui nous préoccupe, la visite d'un maçon picard « à quelque riche et nouveau manoir, au château de Madrid peut-être ». Sans aucun doute la maison de la rue Saint-Thomas n'est point du XVe siècle, ainsi que le prétend M. Viollet-le-Duc[2], mais on ne saurait non plus retarder sa construction jusqu'au milieu du règne de François Ier[3]. Si certains détails accusent très nettement une période où l'art de la Renaissance était tout à fait constitué, l'ordonnance générale et le caractère des profils rappellent de leur côté le style ogival de transition. Or, pour trouver le mélange dont nous parlons, point n'est besoin de se soumettre aux exigences du système préconisé par M. Berty. Les « dispendieux émaux » de Jérôme della Robbia n'ont, en outre, qu'une ressemblance très éloignée avec de vulgaires carreaux de parements, détournés par un caprice de leur destination véritable, et une fantaisie, en définitive, ne doit pas être prise pour une imitation.

Bien que présentant moins d'originalité, la maison à pans de bois dite de l'*Image Saint-Jean* est un type intéressant de l'architecture civile au XVIe siècle. Toute son ornementation est conçue dans les plus pures données de la première Renaissance, et nous admirerions volontiers certaines sculptures du rez-de-chaussée[4], si l'on n'avait eu l'étrange idée de leur appliquer une couche de peinture du plus pitoyable effet. De plus, nous avons hâte de constater qu'à

1. *La Renaissance monumentale*, t. Ier, p. 2.
2. *Dictionnaire raisonné*, etc. t. I, p. 40.
3 M. de Laborde (*Renaissance des arts*, etc., p. 1030) a parfaitement établi que le château de Madrid n'a pu être commencé avant l'année 1529.
4. La porte s'ouvre entre deux statues d'homme : l'un qui bat un chien et l'autre qui se bat avec un lion.

Beauvais comme partout ailleurs, à partir du règne de Henri II, la brique et la pierre deviennent presque les seuls matériaux de construction. C'est l'époque où Guillaume Petit, un habile architecte, se fait le champion des ordres classiques et enfante des prodiges de stéréotomie. Sous ce double rapport, la maison qui se voit encore dans la rue de la Frette mérite d'être citée; elle fut bâtie en 1562, et la trompe, sur le coin, passa longtemps pour un chef-d'œuvre[1].

Quiconque s'est occupé d'études semblables aux nôtres sait combien il est difficile de reconstruire sur des bases solides la biographie de certains artistes, de discerner surtout dans les familles privilégiées où, durant plusieurs générations, le talent s'est transmis comme un héritage, ce qui appartient à chaque membre, de répartir, en un mot, équitablement son admiration. Ce n'est pas toujours que les éléments d'investigation fassent complètement défaut, mais l'histoire est si souvent obscurcie par la légende, qu'un sérieux travail de destruction est en quelque sorte l'accompagnement obligé de toute recherche de la vérité.

Par exemple, y a-t-il eu successivement à Beauvais trois architectes du nom de Jean Vast? Nous ne sommes pas en mesure de l'affirmer. Deux seulement jusqu'ici sont parfaitement connus[2], et quant au dernier, son existence pourrait bien avoir été supposée pour expliquer le passage suivant d'un écrivain du XVIIe siècle : « On prétend que l'un des Vaast ayant été travailler à Paris sous Philibert de l'Orme, qui avoit apporté les plus beaux desseins d'Italie, et qui avoit entrepris le grand escallier des Thuilleries, en ovale, à noyau vuide de trois toises sur le grand diamètre, et de deux sur le petit, voyant son maître embarrassé, il luy montra le moyen d'en venir à bout, et que le maître fut obligé de lui en abandonner la conduite, ce qui ne fit pas d'honneur au maître, plusieurs personnes ayant sçu que l'honneur étoit dû à l'appareilleur; et de l'Orme croyant pouvoir s'en passer et achever l'ouvrage sur le dessein que Vaast avoit tracé dans la salle des Gardes, où il passa une partie de la nuit à effacer son trait et se sauva aussitôt, ce qui fut cause que le reste n'approcha

1. Cette maison s'appelait autrefois, nous ne savons pourquoi, *Maison du Pont-d'Amour*
2. On lisait autrefois dans la cathédrale

CY GIST IEHAN VAST, MAISTRE MACON EN L'EGLISE DE CÉANS
LEQVEL DECEDA LE 3e IOVR DE NOVEMBRE 1524
ET AVSSI IEHAN VAST, SON FILS, QVI DECEDA LE ... NOVEMBRI
1581.

Nous n'ajouterons rien à ce que nous avons déjà dit du second architecte; le premier est souvent mentionné dans les Comptes municipaux, et nous savons, en outre, qu'il travailla, sous les ordres de Martin Chambiges, au transsept de la cathédrale

pas du premier dessein, ny pour la beauté, ny pour la commodité. Il alla de là faire la belle voûte qui est en l'église de Meignelay[1]. »

A qui fera-t-on croire que Philibert de l'Orme, l'un des plus savants architectes de la Renaissance, se soit jamais trouvé dans l'embarras que nous venons d'indiquer? En outre, quel est celui des Vast auquel pourrait s'appliquer la légende? Évidemment il ne saurait être question du premier, puisqu'il était mort depuis quarante ans lorsque fut commencé le palais des Tuileries[2]. Le second, d'un autre côté, entre les années 1564 et 1570[3], se trouvait tellement absorbé par les travaux dont nous avons parlé plus haut, qu'il ne pouvait guère songer à jouer un tour à ses confrères. Reste à chercher s'il n'a pas existé un troisième membre de la même famille, fils et petit-fils des précédents[4]. Mais cette découverte, fût-elle admise sans contestation, serait loin de nous satisfaire entièrement. Il faut n'avoir jamais vu l'église de Maignelay pour supposer que cet édifice ait pu être construit dans les dernières années du XVI[e] siècle. Ses voûtes en contre-courbe d'une originalité si puissante, qui n'ont peut-être pas leurs semblables dans la France entière, qui accusent chez l'architecte un parti pris de lutter contre les difficultés les plus grandes, sont évidemment contemporaines de l'avènement de François I[er], ainsi que le démontrent aux yeux de tous une ornementation surabondante, des nervures entre-croisées et de multiples pendentifs. C'est donc au premier des Vast qu'il faut en faire honneur, et point n'est besoin, pour se rendre compte de cette richissime architecture, d'inventer une fable ridicule, ni de supposer un maître d'œuvre qui n'exista probablement jamais.

Nous ne quitterons pas l'église de Maignelay sans signaler un élégant petit monument funéraire qui rappelle, par ses dispositions générales, le tombeau de Sidrach de Lalaing, à Saint-Omer[5]. Puis, en allant à Ravenel, où nous attend un grand retable en pierre, daté de 1549 et conçu dans le pur

1. *Supplément à l'histoire du Beauvoisis*, par Denis Simon, p. 121

2. Au mois de mai 1564.

3. Philibert de l'Orme mourut à Paris, le 8 janvier 1570.

4. Telle est l'opinion de M. Adolphe Lance (*Dictionnaire des architectes français*, t. II, p. 338). Mais on sait quelle peu de valeur a cet auteur sans critique, qui ne connaît pas même le plus célèbre des Vast, celui qui a élevé la flèche de la cathédrale de Beauvais, et, d'ailleurs, fait construire, par le problématique architecte qui nous occupe, non l'escalier des Tuileries, mais celui du Louvre!!!

5. Ce monument est bien postérieur à l'église et ne saurait remonter au delà du règne de Charles IX. La place occupée ordinairement par un bas-relief est ici divisée en deux arcades, sous chacune desquelles est figuré un squelette qui tient devant soi une sorte de tableau vide. Au-dessous, nous lisons, à gauche : *Mors omnibus equa;* à droite : *Stipendium peccati mors.* Dans l'amortissement, le sculpteur a représenté la chute d'Adam et d'Ève. Quelles sont ces deux personnes le mari et la femme, évidemment — auxquelles on a voulu rendre hommage? nous l'ignorons. Peut-être deux membres de la famille d'Halluin, qui possédait alors la seigneurie de Maignelay.

style classique, mais lourd et disgracieux, nous saluerons un très remarquable calvaire dont le support élevé est creusé, sur chacune de ses quatre faces, d'une niche sculptée avec une extrême délicatesse[1]. La même région nous montrerait encore, à Saint-Martin-aux-Bois, une porte plein cintre entre deux colonnes cannelées, sous un entablement complet, avec accompagnement de fronton et tous les mille petits détails d'une sévère élégance qui caractérisent le règne du second des Valois.

A la même époque appartient la décoration, tout dernièrement renouvelée, de la Porte-Chapelle, à Compiègne, qui montre, en pendant à celles de la ville, les armes du connétable Anne de Montmorency. Mais, dans la circonstance, il ne pouvait être question d'harmoniser la sculpture avec la construction qui lui servait de support et de fond. Sous peine de tomber dans le gigantesque, force était bien de renoncer à encadrer convenablement l'immense entrée d'une galerie souterraine qui se prolonge à une assez grande distance, et les ornements jetés à la partie supérieure, autour du cintre, paraissent naturellement isolés et comme suspendus à une hauteur de convention. Ce mode d'arrangement, par sa singularité même, n'en est pas moins digne d'attention, et c'est à ce titre que nous avons tenu à le faire connaître ici.

Pour terminer avec Compiègne, dont le bagage n'est pas très considérable, il resterait à parler des riches vantaux qui se répètent presque identiquement aux deux églises de Saint-Antoine et de Saint-Jacques. Ces œuvres de la première Renaissance sont, toutefois, recouvertes de si nombreuses couches de peinture, qu'à peine apparaît la silhouette de leurs arabesques et de leurs médaillons. Aussi préférons-nous aller à Saint-Germain, où rien n'empêche d'examiner avec soin un très curieux banc d'œuvre, daté de 1587[2]. La sculpture, il est vrai, n'est pas d'une grande finesse et décèle l'époque de son

1. Commune de Montigny-en-Chaussée, au lieu dit *le Bouquet de l'Eglise.* Plusieurs inscriptions sont gravées sur le petit monument; nous ne citerons que la suivante, qui donne une idée des autres

CIRCV̄DEDERVNT
ME CANES MVLTI.
CŌME CHIĒS ANIMES
FVS DEVX ĒVIRŌNES
IIRANISES
EN TOVTE PLACE
ILS ONT MON CORPS
AVSSI MA FACI.

Il n'y a pas de date; mais les sculptures nous semblent très voisines de 1560.

2. Ce banc d'œuvre provient de l'église Saint-Jacques, ainsi que le rappellent les coquilles, les pannetières et les bourdons sculptés sur le dossier.

exécution; mais l'indulgence ne se trouve-t-elle pas commandée en faveur d'une pièce rarissime et fort bien appropriée d'ailleurs à sa destination?

Noyon non plus ne nous retiendra pas longtemps. Son hôtel de ville,



MONUMENT FUNÉRAIRE DE MAIGNELAY

bien que terminé en 1523, ne présente aucun des caractères qui font l'objet de nos recherches, et si, dans le pignon brique et pierre de l'ancien évêché que flanque à droite une tourelle en encorbellement, les oves et les fers de lance sont multipliés à la corniche, si quelques-unes des petites ouvertures sont encadrées d'arabesques, non seulement la conception générale, mais encore la majeure partie des ornements rappellent le style d'architecture en honneur au



[illegible] DU CHATEAU DE [illegible]

XV[e] siècle. Au besoin, nous serions plus heureux avec les pierres tombales qui bordent la seule aile existante du cloître de la cathédrale et sont, pour la plupart, aussi remarquables comme œuvres de sculpture ou plutôt de gravure en



PORTAIL DE L'ÉGLISE DE MONTJAVOULT

creux, que comme monuments paléographiques[1]. Mais, outre que cet examen ne rentrerait qu'assez indirectement dans notre cadre, il semble plus important

1. Les plus belles pierres tombales que nous avons remarquées sont celles : 1° de « damoiselle Marguerite Moreau, natifve de Soissons », veuve en premières noces d'un [illegible] du chapitre de Noyon, et en secondes d'un licencié en médecine de l'université de Paris (1551); 2° de Me Jacques Charmolue, « licencié ès lois » (1553); 3° d'honorable homme Jehan de Ferrières, prévôt du comte de Noyon (1568); 4° de Me Anthoine Hardru, « bachelier ès loix, advocat à Noyon », et de sa femme (1577).

d'appeler l'attention sur l'église de Montjavoult[1], dont le riche portail reproduit avec une telle fidélité certaines dispositions de la grosse tour méridionale de Gisors que le même architecte a seul pu ordonner l'une et l'autre constructions[2]. Toutefois, si nous voyons avec plaisir reparaître d'élégants piédestaux, chargés à leur partie antérieure d'un médaillon délicatement sculpté[3], il en est différemment de ces hautes colonnes cannelées qui ne rappellent guère les heureuses proportions de l'art antique que l'on prétendait renouveler. Jean Grappin, puisqu'il faut le nommer[4], n'avait pas épuré son goût par l'étude des grands modèles et, vu l'époque où il vivait, il ne savait plus racheter par la grâce ce qui lui manquait du côté de la noblesse et de la majesté[5].

Bien que les monuments encore existants soient à peu près les seuls dont nous ayons dessein de parler longuement, il nous paraît bien difficile de ne pas faire une exception en faveur du château de Sarcus qui, après avoir échappé à la tourmente révolutionnaire, est tombé sous le marteau des démolisseurs dans les premières années du règne de Louis-Philippe[6]. Tout n'a pas disparu, il est vrai, de ce remarquable édifice, qui a eu l'heureuse fortune de voir ses débris recueillis par des mains pieuses, en sorte que, pour se faire une idée complète, sinon de ses dispositions générales, au moins du caractère de son ornementation, il suffit de se transporter successivement à Amiens, à Pouilly et à Nogent-les-Vierges[7]. De plus, nous avons, pour nous renseigner,

1. Montjavoult est situé dans le canton de Chaumont-en-Vexin, presque sur la limite des arrondissements de Beauvais et de Mantes.

2. Les médaillons d'une balustrade, rejetés, du reste, au second plan, en arrière du portail, sont seuls empruntés à la tour septentrionale de Gisors, plus vieille environ d'une trentaine d'années; mais ce détail a sans doute été abandonné au sculpteur Nicolas Coulle, qui a trouvé plus facile de reproduire un motif qui lui était familier. Cf. *Gisors, documents inédits tirés des archives de Saint-Gervais et Saint-Protais*, par le marquis de Laborde, dans les *Annales archéologiques*, IX, p. 206.

3. Ces petits bas-reliefs sont pour la plupart en assez mauvais état. Nous avons seulement pu reconnaître les sujets suivants : Joseph jeté dans une citerne par ses frères; Moïse élevant le serpent d'airain; la Prise de l'arche par les Philistins, l'Adoration des bergers

4. Jehan Grappin est le dernier représentant d'une famille d'artistes qui travailla durant plus d'un siècle à la construction de l'église de Gisors. Son nom apparaît pour la première fois dans les comptes, en 1559. Cf. de Laborde, *op. cit.*

5. Le portail de Montjavoult est-il antérieur à la tour de Gisors, ou simplement contemporain de cette lourde construction? Nous pencherions vers la dernière opinion, en assignant pour le moment de la plus grande activité des travaux l'année 1565. Quant aux inscriptions qui se voient en différents endroits, elles n'apprennent absolument rien; il est donc inutile de les rapporter ici.

6. « Il ne reste plus maintenant du château de Sarcus que ses cryptes et ses fondations, sur lesquelles se tient encore debout le débris d'une de ses arcades, comme pour rappeler le souvenir du lieu qu'il occupait.

« M. Boulnois, possesseur actuel du terrain, a fait bâtir sa demeure dans la cour même du château ». *Sarcus département de l'Oise*, par M. le C[te] Amédée de Sarcus, p. 41.

Si le château de Sarcus n'a été démoli qu'en 1833, il avait, au XVIII[e] siècle, sous le marquis François de Grasse, subi les plus barbares mutilations.

7. Une arcade au musée d'Amiens; trois arcades et divers autres débris disposés en portique à l'une des extrémités de l'ancienne villa de M. Houbigant, à Nogent-les-Vierges; des arcades encore avec leurs voûtes, leurs nervures et leurs blasons dans le parc de M. Daudin, à Pouilly.

des plans, des dessins et des mémoires qui, dus pour la plupart à des témoins de la destruction, ne laissent pas que d'offrir une haute garantie de véracité[1]. Cependant une chose nous frappe tout d'abord, c'est la persistance avec laquelle



DÉTAIL DU PORTAIL DE MONTJAVOULT

on veut qu'un château bâti dans les premières années du XVIe siècle, autour

1. *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France,* par Nodier et Taylor, v série *Picardie*, 1836 — *Notice sur le portique dit de Sarcus, à Nogent-les-Vierges,* par M. Houbigant. Beauvais, 1858. — *Notice sur le château de Sarcus tel qu'il devait être en 1550* par le même. Beauvais, 1859. *Réponse aux critiques faites par M. Paul Lacroix de deux notices sur le château de Sarcus,* par le même. Paris, 1860. — *Sarcus département de l'Oise,* par M. le Cte Amédée de Sarcus S. l. n. d.

d'une cour carrée, n'ait présenté qu'une grille du côté de l'entrée, au lieu de la galerie étroite que l'on trouve d'ordinaire à cette place. La chose est d'autant moins probable, que le plan levé en 1833 par M. Houbigant met sur la voie des dispositions que nous indiquons[1]. Les amorces de la galerie sont nettement visibles, et, d'ailleurs, il faut bien admettre une sorte de transition entre l'enceinte complètement fermée du moyen âge et la cour largement ouverte du XVIIe siècle. Très probablement le changement sur lequel on s'appuie ne datait que de 1763 et faisait partie de tout un programme de mutilations que le mauvais goût du temps suffit grandement à expliquer. Mais soixante-dix années ne s'étaient pas écoulées que, désirant sans doute renchérir encore sur cet acte de vandalisme, M. Gabriel de Grasse assumait devant l'histoire une bien plus grande responsabilité en faisant à ses acquéreurs l'obligation de détruire entièrement la belle demeure que son aïeul avait reçue en don[2].

Le château de Sarcus, comme beaucoup d'autres habitations seigneuriales à l'époque de la Renaissance, n'était pas une création entièrement nouvelle. Non seulement son plan coïncidait avec celui d'un vieux manoir féodal dont l'origine nous est inconnue, mais une partie des courtines avait été conservée dans les murs extérieurs. Quant aux quatre tours, d'un diamètre différent, qui se dressaient aux angles de l'édifice, bien loin de les abattre, on les avait restaurées avec soin, car la noblesse, sans se faire illusion sur ce moyen de défense désormais sans valeur, tenait toujours à garder ce signe de puissance, cette marque ostensible de son ancienne indépendance. Avec les fossés et les ponts-levis, c'étaient à peu près les seules choses qu'elle n'eût pas volontiers sacrifiées au goût du jour.

Écoutons maintenant un des témoins dont nous parlions tout à l'heure. Au sujet des constructions renouvelées, il s'exprime ainsi :

« En 1520 probablement, abattant, du côté du bourg, la façade de l'ancienne forteresse[3], Jean de Sarcus[4] éleva, dans l'intérieur de la cour déblayée

1. Voir, dans du Cerceau (*Les plus excellents bastiments de France*), les planches consacrées au château de Bury (Loir-et-Cher), dont le plan est identique à celui de Sarcus.

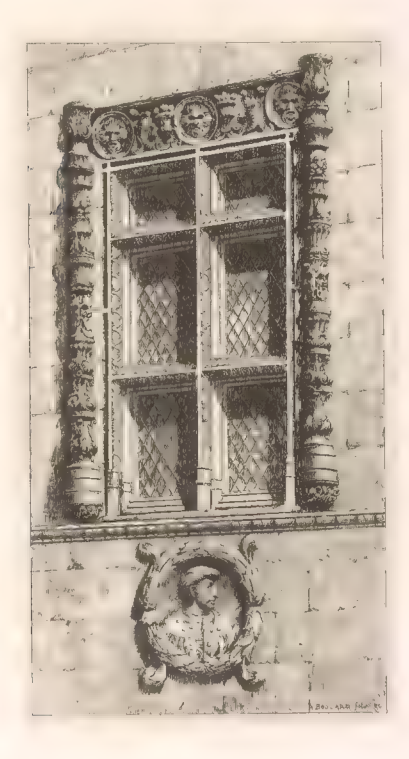
2. Le château de Sarcus appartenait, au milieu du XVIIIe siècle, à la marquise de Poix, qui en fit don à François de Grasse, son parent.

La singulière condition dont nous parlons a été imposée plus souvent qu'on ne le croirait, et nous aurons, dans le cours de cet ouvrage, à y faire allusion de temps en temps. Certains héritiers de grandes familles croyaient agir noblement, lorsque la nécessité ou tout autre motif les amenait à se défaire d'une ancienne terre seigneuriale, en ne permettant pas qu'après eux on s'abritât sous les lambris qui rappelaient le souvenir de leurs aïeux.

3. Nous avons déjà dit ce que nous pensions des transformations opérées de ce côté.

4. Dans une des brochures citées plus haut (*Notice sur le château*, etc., pp. 1 à 17), M. Houbigant a patiemment restitué la biographie de Jean de Sarcus, peu connue avant lui. Ce seigneur, né en 1478, passa la plus grande partie de son existence à lutter, sur les frontières de la Picardie, contre les envahisseurs de son pays. Il joua surtout un rôle considérable dans la célèbre défense de Péronne, en 1536.

de son château, les façades des trois bâtiments ornées de portiques en forme de cloîtres, qui formaient entre elles un parallélogramme régulier, le bâtiment



FENÊTRE DU CHATEAU DE SARCUS.

du fond présentant douze arcades et les ailes chacune cinq, en tout, vingt-deux arcades, surmontées chacune d'une croisée entourée d'un chambranle orné de masques et de candélabres.

« Entre chaque arcade, un contrefort en saillie vint assurer la solidité du tout; la forme élégante qu'on donna à ces piliers et les sculptures dont on les couvrit vinrent servir à l'ornementation. Ces contreforts se terminaient en flèches qui allaient jusqu'au sommet du bâtiment, où ils s'épanouissaient en fleurons : les arcades elles-mêmes furent couvertes d'arabesques les plus riches et les plus variées; un bel entablement surmontait certainement le tout, couronné lui-même d'une galerie à jour précieusement travaillée, et d'un de ces hauts toits à la manière du temps, qu'une crête en fer, se découpant sur le ciel, devait rendre plus pittoresque encore.

« Ajoutons que les voûtes du cloître furent, plus tard, peintes des couleurs les plus vives, que les nervures furent en partie dorées, et que les blasons, entourés de rinceaux qui se trouvaient en sculptures saillantes à chaque intersection de nervures, furent peints, dorés ou argentés, selon ce que voulaient les pièces de ces blasons; qu'enfin, douze médaillons de haut relief, représentant la famille royale et quelques personnages de la cour, vinrent compléter la richesse sans pareille du monument qui, alors qu'il fut entièrement terminé, dut présenter l'aspect le plus imposant et le plus délicieux qu'on puisse imaginer[1]. »

Cette description est naturellement suivie de conjectures sur le nom de l'architecte auquel il faut attribuer la transformation du château de Sarcus. Mais dans ce travail de recherches, le croirait-on? on ne se donne même pas la peine de discuter les droits que la France peut bien avoir à cette brillante architecture. Partout il n'est question que de l'Italie, et cette prédilection inexplicable entraîne l'auteur non seulement à nier, au sujet de Gaillon, les résultats les plus sérieusement acquis, mais encore à étendre la liste des constructions dont, trop longtemps, on a fait honneur à Fra Giocondo. Cependant, puisqu'il est certain qu'en 1523 l'œuvre qui nous occupe était assez peu avancée pour qu'on n'eût pas dépassé les grandes arcades du rez-de-chaussée[2], nous ne voyons pas comment le célèbre dominicain, rentré en Italie depuis plus de quinze ans à cette date et même mort depuis quatre, aurait pu en quoi que ce soit faire sentir son action[3].

1. *Notice sur le portique de Sarcus*, pp. 6-8.

2. Cette date de 1523 se lit sur la clef de l'arcade centrale du petit portique dit de Sarcus, à Nogent-les-Vierges Suivant l'habitude de l'époque, elle doit se rapporter à l'achèvement de cette partie de la construction.

3. Nous savons, en effet, que Fra Giocondo était occupé, en 1509, à fortifier Trévise durant la guerre de l'empereur Maximilien contre la république de Venise. Plus tard, nous le retrouvons à Rome où, malgré son âge avancé (il avait alors plus de quatre-vingts ans, ainsi qu'il résulte d'une lettre de Raphaël à Simone Ciarla, citée par les annotateurs de Vasari), il fit d'importants travaux de consolidation à la basilique de Saint-Pierre. Sa mort est généralement placée en 1519

Il y a là certainement une difficulté qu'il eût fallu résoudre tout d'abord[1].

Du reste, puisque l'occasion s'en présente, nous ne sommes pas fâché de dire que Fra Giocondo ne fut pas, à proprement parler, ce que nous appelons un architecte; la qualification d'ingénieur lui conviendrait beaucoup mieux, quelle que soit la confusion qui existât alors entre les deux professions. A Venise, à Paris, à Vérone et dans les différents lieux où il se montre successivement, il élève des fortifications, il construit des ponts, il creuse des canaux, il découvre le moyen de lutter contre l'affouillement des eaux, mais jamais nous ne le trouvons dirigeant les travaux d'un grand édifice, faisant, en un mot, œuvre d'artiste en même temps que de constructeur. S'il donna les plans d'un nouveau quartier à élever sur l'emplacement de celui du Rialto incendié, on ne saurait s'autoriser de ce fait pour contredire notre assertion. Encore moins le concours qu'il prêta à Raphaël, chargé, après la mort de Bramante, de poursuivre l'achèvement de Saint-Pierre, fournirait-il des armes contre nous, puisque tout se borna, au dire de Vasari, à la consolidation d'un édifice qui, bâti avec trop de précipitation, menaçait ruine de divers côtés[2]. Nous n'ignorons pas, il est vrai, que le même auteur, après avoir parlé de la construction du pont Notre-Dame, ajoute ces mots : « Fra Giocondo fit pour Louis XII, dans tout le royaume, quantité d'autres ouvrages; mais il suffit d'avoir mentionné le plus important[3]. » D'où il faut conclure, à notre avis, que l'on a fait jusqu'ici fausse route en attribuant au moine italien des châteaux comme Gaillon ou des palais comme celui de la Chambre des Comptes[4]; les travaux qu'il exécuta de ce côté des monts ne pouvaient à ce point différer de ceux qu'il a laissés dans sa patrie, et quand bien même la phrase citée plus haut ne nous l'indiquerait pas, le simple bon sens suffirait pour nous en avertir.

On objectera peut-être que Vasari appelle quelque part Fra Giocondo « un homme universel ». Nous ne le nierons pas, mais il faut examiner aussi dans quelle circonstance le grand historien des arts s'est exprimé de la sorte. Il s'agissait uniquement pour lui de montrer que son héros, en s'adonnant

1. D'autant plus que M. Houbigant fixe, avec beaucoup de vraisemblance, le commencement des travaux de Sarcus en 1520.

2. « Furono cavate, con giusto spazio dall' una all' altra, molte buche grandi a uso di pozzi, ma quadre, sotto i fondamenti; e quelle ripiene di muro fatto a mano, furono, fra l'uno e l'altro pilastro ovvero ripieno di quelle, gettati archi fortissimi sopra il terreno in modo che tutta la fabrica venne ad esser posta senza che se rovinasse. » Vasari : *Vita di Fra Jocondo*

3. Voir, sur le pont Notre-Dame, un article de M. Leroux de Lincy, dans la *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 2e série, t. II, p. 38.

4. « L'architecture en était attribuée à l'Italien Jean Joconde. Mais l'aspect de l'édifice, son ornementation et ses grands combles d'ardoise accusaient une origine française. » De Guilhermy, *Itinéraire archéologique de Paris*, p. 307. Le palais de la Chambre des Comptes fut détruit par un incendie, en 1737.

parfois à la botanique et à l'agriculture, témoignait des aptitudes les plus diverses[1]. Sous ce rapport, nous sommes prêt à accorder tout ce que l'on voudra, et notre admiration ne sera pas disputée à un homme qui fait grandement honneur au temps où il vécut. Mais il n'en est pas moins utile de constater que, même dans les publications entreprises par le célèbre Frate, excepté pourtant celle des lettres de Pline, dont la découverte dans une bibliothèque de Paris fut uniquement due au hasard, se manifestent ouvertement les préoccupations de sa vie entière. Qu'il enrichisse d'annotations une édition de Vitruve[2], ou qu'il porte son attention sur les *Commentaires* de César, c'est toujours le praticien habile qui seul se montre à nos yeux[3]. Si l'art ne lui est pas complètement étranger, on peut dire sans crainte qu'il n'a jamais pénétré bien avant dans cette matière délicate qui ne réclame pas seulement de la science, mais encore du sentiment. Son rôle parmi nous doit donc être resserré dans le cadre indiqué plus haut, conformément aux données de la véridique histoire, qui ne reconnaît point les prétentions injustifiées et ne s'arrête que devant les documents[4].

Cette digression terminée, revenons au château de Sarcus.

Une chose nous frappe tout d'abord dans les débris qui ont été heureusement préservés de la destruction, c'est l'aspect rugueux de la sculpture, entièrement traitée comme certains feuillages de la fin du XVe siècle. Au lieu de polir ses ornements, d'en atténuer les aspérités et les angles, on dirait que l'artiste s'est appliqué à promener jusque sur les parties les plus délicates un instrument dentelé, quelque peu analogue à celui connu sous le nom de bretture. Soit inspiration personnelle, soit nécessité de satisfaire à des goûts fastueux, il a également dépassé la mesure dans la décoration des portiques qu'alourdit une trop grande profusion de détails. Tout cela est riche, il est vrai, mais manque de cette pureté de goût sans laquelle aucune œuvre n'est véritablement recommandable. Le château de Sarcus appartient à la même école qui a produit les églises de Maignelay et d'Auxi[5]; c'est donc en vain qu'on lui chercherait une origine soit en Italie, soit dans quelque région éloignée de la France. Conçu, pour ainsi dire, sur place, s'il n'a pas été exécuté

1. « Fu Fra Jocondo universale, e si dilettò, oltre le cose dette, de' semplici e dell' agricoltura ». *Vita*, etc.
2. *Vitruvius iterùm et Frontinus a Jocundo revisi*, etc. Florentiæ, 1513, in-8°.
3. « Fu il primo che mise in disegno il ponte fatto da Cesare sopra il fiume Rodano (lisez le Rhin), descritto da lui nei suoi Commentarj e male inteso ai tempi di Fra Jocondo » : Vasari, *loc. cit.*
4. Cf. *Etat des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII*, etc., dans le tome Ier des *Archives de l'art français*, ancienne série. « Jehan Jocundus, deviseur de bastimens », est nommé deux fois, pp. 108 et 116.
5. Voir plus haut ce que nous avons dit de l'église d'Auxi, à propos de la Renaissance dans le Pas-de-Calais.

directement par Martin Chambiges ou Pierre Danel, il reflète à tel point la manière de ces deux maîtres, qu'il ne peut être regardé comme leur étant entièrement étranger. Il n'est pas jusqu'à cette cordelière qui pourtourne les arcades et se noue sur les contreforts, dont la présence ne constitue un argument en faveur de notre opinion, car nous la retrouvons de tous côtés dans les monuments que nous avons cités[1]. A proprement parler, cet ornement, par son étrangeté même, acquiert la valeur d'une signature; s'il n'est pas personnel à un artiste, il désigne un groupe d'hommes évidemment très restreint[2].

De tous les châteaux appartenant à des particuliers, il n'en est sûrement pas de plus célèbre que celui de Chantilly. La beauté de son site, l'abondance de ses eaux, et principalement la grandeur et la majesté de ses souvenirs en font une de ces résidences incomparables que l'on ne peut étudier sans intérêt ni visiter sans émotion. Cependant, soit qu'il s'agisse de ce que du Cerceau appelle « le bastiment seigneurial[3] », vaste édifice triangulaire assis sur un rocher de peu d'élévation et presque entièrement rasé dans les dernières années du XVIIIe siècle[4], soit qu'au contraire les constructions rangées autour de l'ancienne cour des Offices, et demeurées intactes jusqu'à ce jour[5], attirent seules l'attention, la pénurie des documents relatifs à l'objet de nos recherches se fait vivement sentir. Certes, grâce aux gravures qui le représentent sous différents aspects[6], il est facile de se faire une idée du grand

1. Aux deux églises indiquées plus haut, nous pourrions ajouter celle de Folleville et même Saint-Riquier.

2. Suivant la mode du temps, il y avait, sous l'appui des fenêtres, une série de médaillons représentant des personnages plus ou moins historiques. Les auteurs des *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France* ont cru y reconnaître François Ier et ses deux fils aînés, François et Henri, Marguerite de Valois, Bonne de Sarcus, la prétendue maîtresse du roi, le maréchal de Chabannes et François de Sarcus, évêque du Puy. A cette liste, M. Houbigant ajoute Charles d'Orléans, troisième fils de François Ier; Marguerite de France, duchesse de Savoie, sa fille; sa première femme, Claude de France; sa mère, Louise de Savoie, et Adrien de Brosses, oncle de Jean de Sarcus. Puis, rejetant deux des précédentes identifications, à Bonne de Sarcus il substitue la célèbre duchesse d'Etampes, nièce de Jean de Sarcus, et Jean de Sarcus lui-même au maréchal de Chabannes, son beau frère.

Ce n'est pas ici le lieu d'entamer une discussion approfondie au sujet de ces divers portraits, dont l'importance nous semble avoir été singulièrement exagérée. Si tous, en effet, ont été, comme on le dit, exécutés vers 1540, nous ne voyons pas pourquoi on a donné à François Ier une coiffure que nécessita seulement, durant quelques années, une blessure reçue à Romorantin, en 1521; si, au contraire, nous pouvons avec plus de vraisemblance les faire remonter à l'année 1525 au plus tard, il eût été difficile, à cette date, de donner une figure virile aux trois fils du roi, dont l'aîné était âgé de huit ans à peine.

3. *Les plus excellents bastiments de France*, liv. II.

4. Le grand château, après avoir servi quelque temps de prison, fut adjugé, le 29 messidor an VII (17 juillet 1799), à deux entrepreneurs qui procédèrent immédiatement à sa démolition. Il n'en restait déjà plus que l'étage inférieur des tours lorsque le Domaine s'en empara en 1805, et cet état a persisté jusqu'aux grands travaux entrepris par Mgr le duc d'Aumale, sous la direction de M. Daumet. Nous n'avons pas à apprécier ici cette nouvelle œuvre, qui n'a nullement la prétention de rappeler l'ancienne et se borne à en reproduire le plan.

5. On a seulement supprimé l'ancienne entrée, devenue inutile depuis que le canal entre les deux châteaux n'existe plus.

6. Du Cerceau (*op. cit.*) donne : 1° *Lelevation du bastiment*, c'est-à-dire une vue extérieure du château, prise du côté du parc; 2° une vue intérieure de la cour, qui laisse apercevoir la chapelle à droite, et, dans le fond, un portique à deux étages, en avant-corps, quelque peu semblable au célèbre *péristyle* de Fontainebleau.

château, qui ne tenait « parfaictement de l'art antique ne moderne, mais des deux meslez ensemble[1] ». Notre curiosité, toutefois, est loin d'être satisfaite, car nous voudrions savoir quels artistes employa le père du grand connétable, le baron Guillaume de Montmorency[2], lorsqu'il résolut, presque au début du règne de François Ier[3], de transformer l'antique demeure de ses aïeux. Or, sous ce rapport, les conjectures ne sont même pas permises, car si nous possédons les éléments nécessaires pour reconnaître le style général des restaurations qui accusent la première Renaissance, il nous manque la vue tout au moins de quelque partie du monument qui permette d'établir des points de contact et de faire d'utiles rapprochements. C'est en pratiquant cette méthode qu'après avoir déterminé exactement la date de construction du petit château, nous comptons arriver à nommer l'architecte auquel il est dû.

Bien que l'histoire fasse mention de deux disgrâces d'Anne de Montmorency, il n'est généralement parlé que de la première, dont la longue durée[4] permit au grand connétable de porter le château d'Écouen presque à son entière perfection. Il ne restait donc plus rien à faire de ce côté, lorsqu'à la mort de Henri II des intrigues de cour réussirent à éloigner de nouveau le plus illustre serviteur de l'État. Mais un homme tel que Montmorency ne pouvait rester longtemps dans l'inaction; aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait songé promptement à renouveler les merveilles qui avaient, quelques années auparavant, ajouté à son nom la seule gloire qui lui fît encore défaut. La chose était d'autant plus facile, du reste, que Jean Bullant, le célèbre architecte dont il avait en quelque sorte deviné le génie, se trouvait, de son côté, dégagé de ses fonctions de contrôleur des bâtiments royaux et rendu à sa pleine liberté. Sans entreprendre une construction aussi colossale que la précédente, il était possible de créer de toutes pièces quelque édifice remarquable, et c'est alors, croyons-nous, que fut conçue l'idée des embellissements de Chantilly. Remanier encore le château, il n'y fallait pas penser, mais au-dessous de la demeure féodale rajeunie par son père, rien n'empêchait le connétable de faire surgir du sein des eaux un de ces petits palais enchantés dont son habile architecte trouverait bien le secret. Le calme de la nature se marierait admirablement avec la sévérité des lignes, qui était l'objet des recherches du

1. Du Cerceau, *id.*

2. La baronnie de Montmorency ne fut érigée en duché qu'en 1551, par lettres patentes données à Nantes, en faveur du grand connétable. Cf. André Du Chesne, *Genéalogie de la maison de Montmorency*.

3. De 1520 à 1530, très probablement.

4. De 1541 à la mort de François Ier, arrivée le 31 mars 1547.

moment, et nul doute que bientôt la France n'eût encore une fois à se féliciter de l'injustice de ses gouvernants.

Que l'on ne vienne donc plus demander maintenant ce que Jean Bullant a pu faire entre les années 1559 et 1570[1] ! Le vide qui existait dans toutes les biographies de ce grand homme à cette date est aujourd'hui comblé; un nouveau fleuron s'ajoute à sa couronne, et, du même coup, nous détruisons cette opinion erronée que le connétable n'aurait presque laissé aucune trace de son passage à Chantilly[2]. Après avoir donné, dans l'histoire de l'art, tant d'importance à sa première disgrâce, c'est véritablement trop oublier la seconde, et, d'ailleurs, la présence seule du petit château suffit grandement à prouver le contraire. De même, il est impossible d'examiner avec quelque attention les différentes parties de cette élégante construction sans y reconnaître la main de Jean Bullant. Chantilly procède directement d'Écouen, ainsi que nous allons le démontrer[3].

La logique veut que dans tout édifice les étages soient nettement accusés à l'extérieur. De là cette superposition des ordres que les architectes de la Renaissance érigèrent en principe, et dont le seul défaut était de donner à leurs compositions une étrange monotonie. On ne pouvait, en considérant les longues façades principalement, s'empêcher de les comparer à une sorte d'échiquier, car toutes les lignes horizontales produites par les entablements se trouvaient régulièrement coupées à angle droit par des pilastres ou des colonnes. Cet état de choses, après avoir duré jusqu'au milieu du XVIe siècle, finit par engendrer une véritable lassitude, et pour chacun il devenait évident que les esprits étaient à la recherche de quelque combinaison nouvelle dont l'apparition serait accueillie avec une incontestable faveur. C'est alors que Jean Bullant, occupé à terminer le château d'Écouen, rompit tout à coup avec la tradition en appliquant sur l'un des côtés de sa cour intérieure les quatre colonnes corinthiennes, imitées du temple de Jupiter Stator, qui comprennent la hauteur entière de l'édifice, et ne tiennent aucun compte des divisions pré-

1. « Ce que Bullant fit en matière de construction, de 1559 à 1570, on ne le voit guère. » Berty, *les grands architectes de la Renaissance*, p. 153.

2. « Le connétable, qui a fait de tout temps peu de chose à Chantilly. » *Jean Bullant, architecte du connétable de Montmorency, actes extraits des registres de la mairie d'Écouen*, par M. de Montaiglon, dans les *Archives de l'art français*, 1re série, documents, t. VI, p. 331. — Quant à l'opinion de Willemin (*Monuments français inédits*, etc.), qui fait honneur du petit château au grand Condé, elle ne mérite pas d'être réfutée. Il faut que ce critique n'ait jamais ouvert le IIe volume des *Plus excellents bastiments de France*, publié en 1579, quarante-deux ans avant la naissance du grand Condé.

3. A proprement parler, la construction du petit château ne remplit qu'une partie de la lacune signalée plus haut. Commencé dans les premiers mois de 1560, il était terminé avant la mort d'Anne de Montmorency, arrivée en 1567. Aussi, du côté de l'entrée, les écussons figurés dans l'attique étaient-ils écartelés de Montmorency et de Savoie, pour rappeler le mariage du connétable avec une princesse de cette dernière maison.

cédemment indiquées. Car ce portique, il ne faut pas l'oublier, n'est qu'un plaçage élevé dans l'unique but de racheter la simplicité du corps de bâtiment, auquel il est mal soudé. Quoi qu'il en soit, nous tenons à constater que l'*ordre colossal*, c'est ainsi que l'on nomme ce nouvel arrangement, a été introduit chez nous par l'architecte du connétable de Montmorency, qui en a fait à Écouen la première application.

Si maintenant nos yeux se tournent vers le petit château de Chantilly, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que les colonnes engagées de la façade d'entrée traversent deux étages[1]. Il en est de même, du côté de la langue de terre occupée jadis par un jardin, des pilastres corinthiens dressés entre les arcades du portique, et cette disposition se répète encore sur les pavillons d'angle vers le lac, ainsi que sur les deux avant-corps à l'intérieur de la cour. Or, est-il croyable qu'un autre que Jean Bullant ait pu, à la date indiquée précédemment, se permettre une telle innovation ? Assurément non, quelque rapide que soit généralement l'adoption d'un faux principe. Cependant, comme on arrivait de la sorte à donner aux édifices une certaine apparence de grandeur, l'ordre colossal devait être rapidement appelé à une fortune incroyable. Non seulement nous le retrouvons dans toutes les constructions importantes de la fin du XVIe siècle[2], mais cent ans après son apparition, sous Louis XIV, il est plus en faveur que jamais.

D'autres points de rapprochement entre Écouen et Chantilly ne nous manqueraient pas encore. Mais laissons auparavant la parole à Willemin, dont les appréciations valent souvent mieux que les renseignements historiques.

« La façade du petit château », dit-il, « est une élégante composition qui participe des qualités et des défauts de l'école du XVIIe siècle (lisez XVIe). Le mérite des membrures et des détails, d'une rare finesse et d'un goût parfois aussi pur que celui de l'antique, est en partie compromis par la bizarrerie de l'ajustement et par cet enchevêtrement des parties qui force la corniche, ce régulateur inviolable du couronnement de l'édifice, à s'ouvrir en trois endroits différents pour livrer passage à des fenêtres qu'un goût plus pur aurait bien pu porter au second étage au-dessus.

« Le comble, par son élévation, contribue également à écraser de son poids l'édifice, déjà trop rabaissé par le manque d'une distance suffisante entre

1. Ces colonnes sont une réduction de celles d'Écouen.

2. Citons seulement l'ancienne galerie du bord de l'eau, entre le pavillon de Flore et celui de Lesdiguières, au Louvre, bâtie par Henri IV, et malheureusement détruite en 1862.



PETIT CHÂTEAU DE CHANTILLY

les deux étages qui en constituent l'ordonnance. Enfin les fenêtres du premier étage n'ont pour appui que la corniche de celles du rez-de-chaussée, confusion étrange de parties d'ordres différents qu'aucun artifice de composition ne saurait légitimer[1]. »

Tous les défauts dont parle Willemin se retrouvent en germe au château d'Écouen, et, pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur la gravure



LE PETIT CHATEAU DE CHANTILLY.

Vue prise du côte du jardin

que du Cerceau a consacrée à la représentation de ce qu'il appelle : *Faces par le dehors,* c'est-à-dire l'ancienne entrée, démolie quelques années avant la Révolution, par ordre du prince de Condé[2]. De chaque côté du portique central, les fenêtres coupent également la corniche et, comme dans les longues façades de Chantilly, se détachent en partie sur le toit. Seulement, le rez-de-chaussée présentant un mur plein; il n'y a pas ici superposition d'ouverture, aussi la confusion signalée plus haut ne peut-elle exister.

1. *Monuments français inédits,* t. II, explication de la pl. 233.
2. Cette destruction eut lieu pour ne pas subvenir aux frais d'entretien.

En dernier lieu, si l'on examine, à Écouen, la loge en avant-corps qui donne sur la grande terrasse, il est difficile de n'être pas frappé du bizarre agencement de l'étage supérieur. Là encore tout l'entablement se trouve interrompu, et le cintre d'une large baie tend à pénétrer dans le fronton. Sur ce point, comme il était naturel, à Chantilly il y a progrès en un certain sens, car l'opération est faite. La surface, jadis destinée à recevoir une décoration quelconque, à former couronnement, est envahie par la base, profondément échancrée, et le rôle des deux rampants appliqués presque directement sur l'archivolte des fenêtres devient quelque peu problématique.

De l'analyse que nous venons de faire il résulte évidemment à nos yeux qu'il existe, entre les deux habitations élevées par le connétable de Montmorency, de tels liens de parenté, que l'architecte de la première ne saurait être étranger à la seconde. Tout autre maître n'aurait pas été prendre justement à Écouen les défauts sur lesquels nous nous sommes appesanti à dessein, pour les développer avec cette fermeté de conviction qui n'appartient qu'aux inventeurs. Il eût établi un compromis entre ce qu'il empruntait à Jean Bullant et ce qui provenait de son propre fonds, et nous retrouverions en formation, quelque part ailleurs, au moins certaines combinaisons mises en pratique au petit château. L'absence de toute filiation autre que celle indiquée dans ce travail est donc une preuve irréfutable, croyons-nous, de la vérité de notre assertion[1].

Jean de Sarcus, nous l'avons vu, désirant se créer une demeure plus en harmonie avec le temps où il vivait, n'avait trouvé rien de mieux que de faire subir au vieux château de ses pères une entière transformation. C'est également de cette manière que crut devoir procéder, à Chantilly, le dernier baron de Montmorency. Partagés entre les souvenirs de la féodalité et les aspirations nouvelles, ces deux seigneurs avaient cherché à satisfaire les unes sans trop se départir des autres. A leur époque, la distinction entre le château forteresse et le château résidence n'était pas encore faite. Bien que l'on ne songeât plus sérieusement à se défendre derrière des murs trop faibles et nullement édifiés pour résister aux modernes engins de destruction, on aimait encore à s'entourer d'un certain appareil militaire, à faire montre de droits bien amoindris. Mais dans la seconde moitié du XVIe siècle, à partir du règne de Henri II, les idées, sous ce rapport, se modifièrent à ce point que tout ce qui rappelait le

1. Du Cerceau, qui aurait si bien pu nous renseigner sur ce que nous cherchons à deviner, se borne à dire : « En la court première est l'entrée du logis. Les faces des bastimens estans en icelle tant dans la court que dehors, suivent l'art rustique, bien conduicts et accoustrez. » *Loc. cit.*

moyen âge ne parut plus digne d'être conservé. A quoi bon dès lors se donner la peine de mutiler les anciennes habitations? mieux valait assurément en construire de nouvelles. Ainsi sans doute avait pensé Anne de Montmorency lorsqu'il éleva le petit château, et son exemple fut suivi, quelques années plus tard, par Philippe de Boulainvilliers, comte de Dammartin, que du Cerceau qualifie d' « homme fort amateur de l'architecture[1] ».

Ce seigneur possédait dans un vallon de peu d'étendue, sur la lisière de la forêt d'Hallate, en un lieu appelé Verneuil, un vieux château « fort commode et d'assez belle monstre »; néanmoins il résolut d'en bâtir un autre[2] tout à côté, et sur des proportions tellement considérables, que des nécessités financières le forcèrent bientôt de céder sa terre au duc de Nemours[3]. Des modifications furent alors apportées au plan primitif qui, au lieu de deux pavillons en équerre à chaque angle du grand carré formé par la jonction de quatre corps de logis, n'en conserva plus qu'un seul[4]. De la sorte l'édifice présenta moins de mouvement dans les lignes, tandis que, d'autre part, il perdait singulièrement de la pureté et de l'élégance de ses formes premières. Le nombre des ouvertures se trouva, en outre, presque doublé, ce qui, loin de diminuer la monotonie de l'ensemble, l'accentua encore davantage, tout en lui donnant un air de surprenante vulgarité.

Quoi qu'il en soit, il est certain que cette colossale construction n'était pas encore terminée à la mort du duc de Nemours, en 1585. Nous en trouvons la preuve dans la reprise des travaux, ordonnée longtemps après par Henri IV, qui venait de créer sa nouvelle maîtresse marquise de Verneuil[5].

1. Liv. I.

2. Du Cerceau donne de cette construction le singulier motif qui suit : « Or de dire l'occasion, pourquoy le susdit seigneur commença un tel édifice, ie ne pense point qu'elle fust autre, sinon que faisant les fossez ou precipices, il prenoit la pierre dedans, qui ne luy coustoit qu'à tailler. » *Ibid.*

3. « Depuis advenant ceste maison à monseigneur de Nemours, qui de long temps desiroit avoir quelque belle place en France, et n'en trouvant de plus propre à son gré, etc. » *Op. cit.* Ce changement de propriétaire dut avoir lieu peu de temps avant la publication du livre de du Cerceau, qui est daté de 1575. Nous ne croyons donc pas nous tromper en plaçant la fondation du nouveau château de Verneuil vers 1568. Le duc de Nemours dont il est parlé ici (1531-1585) est Jacques de Savoie, célèbre capitaine français. Il reçut de sa mère, Charlotte d'Orléans, une brillante éducation; aussi Brantôme s'exprime-t-il à son sujet de la façon la plus élogieuse.

4. « L'ayant dy-ie à soy (le duc de Nemours), y a ia fait faire, au lieu de deux petits pavillons entarmez à chacune encoigneure du bastiment par le dehors, un grand pavillon, qui font quatre pour tout l'édifice. » *Op. cit.* Ce qui n'empêche pas La Martinière (*le Grand Dictionnaire geographique*, article Verneuil) d'écrire en 1741 : « Chacun des corps de bâtiments est terminé *par deux pavillons*; en sorte que cette maison a *huit* différens pavillons, tous ornés de frontons et chargez de trophées d'armes et de figures. »

5. Catherine-Henriette de Balzac d'Entragues succéda, dans le cœur de Henri IV, à Gabrielle d'Estrées, décédée en 1599. Elle était fille de Marie Touchet, maîtresse de Charles IX, et de François d'Entragues. Les travaux dont nous parlons sont attestés par Le Grain (*Decade*, livre VIII, p. 424) : « Il ne faut pas oublier, dit-il, les châteaux de Villers-Coterées (*sic*), Monceaux, Verneuil et tant d'autres auxquels il (Henri IV) a laissé de beaux tesmoignages de son industrie. »

L'architecte du roi était alors Baptiste Androuet du Cerceau, deuxième fils de Jacques, le célèbre graveur, qui sans aucun doute tint à honneur de ne rien changer à des projets que son père, en quelque sorte, avait popularisés[1]. Toutefois, nous ne sommes pas certain que les choses aient jamais été poussées au point où l'on avait l'intention de les conduire en premier lieu. Il se pourrait fort bien que l'on ait renoncé à « esclarter l'œuvre » en dressant « sur le devant, vers le val, une salle de trente toises de long sur cinq de large, et une chambre à chaque costé, revenantes à la largeur de la salle, le tout couvert en terrace, et ayans un mesme regard : de manière que, sortant du logis neuf, on entrera en la terrace, regardant tousiours vers ce val ». Une pareille adjonction était capable d'arrêter même Henri IV, quelque libéral qu'il fût à l'égard de ses maîtresses. Dans tous les cas, après la mort du roi, l'ère des constructions fut entièrement close; la marquise d'abord, puis son fils, en faveur duquel Louis XIV érigea Verneuil en duché, se contentèrent de jouir paisiblement de ce magnifique domaine[2]. Quant aux Bourbon-Condé, qui remplacèrent leur cousin en 1682, leur administration fut, comme partout, désastreuse[3]. Le château, nullement entretenu, ne tarda pas à présenter le plus triste aspect, et sa ruine était consommée bien avant la Révolution. De nos jours, à peine en reste-t-il des débris méconnaissables, rarement indiqués aux voyageurs, qui ne doivent pas s'attendre surtout à retrouver un vallon « accommodé de iardins, canaux, allees couvertes d'aulnes, et toutes circuies d'iceux canaux, avec un estang entre lesdits iardins et le bourg[4] ». Tout a disparu ou à peu près, et les gravures de du Cerceau nous rappellent seules que là, plus qu'ailleurs peut-être, suivant le dire d'Olivier de Serres, on ne

1. Du Cerceau a traité le château de Verneuil avec une faveur toute particulière. Nous transcrirons ici les légendes pleines d'intérêt dont il a accompagné ses dix planches doubles : « I. *Le plan du bastiment de Verneul, tant du viel logis que du nouveau encommance, avec les iardrins, allees et contenu, aussi partie du commancement de la closture du parc;* II. *Desseing de lelevation de Verneul, tant du viel logis que du nouveau encommance, avec les iardrins, allees et canaux;* III. *Le plan du bastiment neuf — Le plan du bastiment neuf comme il est de present;* IV. *Face du dehors du coste du parc, laquelle na este parachevee;* V. *Face dans la court opposite a celle de dehors du coste du parc, laquelle na este parachevee;* VI. *La monstre du bastiment du coste du parc qui est lentree;* VII. *La monstre du bastiment du coste du vallon qui est opposite de lentree;* VIII. *Gallerie dans la court;* IX. *Ce desseing avoit este arreste pour la face de la terrace qui eust este devant le logis neuf;* X. *Fontaine pour le iardrin.*

2. Le duc de Verneuil était le second fils de Henri IV et de Catherine d'Entragues; il succéda à sa mere en 1632. On peut voir dans Malherbe (*Lettres à Peiresc*) de curieux détails sur la manière dont le roi faisait vivre ensemble ses divers enfants, quelle que fût leur origine. « Les personnages du ballet, dit-il, étoient Monsieur le Dauphin, Madame (Elisabeth de France, qui devint reine d'Espagne), M. le chevalier de Vendôme, Mlle de Vendôme, M. et Mlle de Verneuil et quatre ou cinq autres petits garçons de leur âge. » Il s'agit d'un ballet donné à Saint-Germain-en-Laye, en 1608.

3. Le beau château de Creil, par exemple, qu'avait habité la mere de François Ier, Louise de Savoie, fut mis en vente, en 1782, par le prince de Condé pour être démoli. A la même époque Ecouen fut mutilé, ainsi que nous l'avons vu plus haut.

4. *Les plus excellents bastiments de France,* liv. I.

pouvait voir sans étonnement « des herbes parlans par lettres, devises, chiffres, armoiries, cadrans; les gestes des hommes et bestes; la disposition des édifices, navires, bateaux et autres choses contrefaictes en herbes et arbustes, avec merveilleuse patience et industrie[1] ».

Jusqu'ici nous avons négligé à dessein de traiter une question à laquelle, dans toute circonstance, nous attachons une importance extrême. L'histoire des arts, en effet, ne peut raisonnablement s'élaborer qu'en rattachant à leurs auteurs la plupart des œuvres qui sont l'objet d'une discussion. De cette manière seulement nos idées sortent du vague qui les enveloppait, et la vie circule dans un corps trop longtemps inanimé. En l'absence de documents certains, les conjectures elles-mêmes ne sont pas à dédaigner, car très souvent elles peuvent mettre sur la voie de véritables découvertes. Elles dirigent l'attention vers un point oublié et suggèrent des recherches qui rarement demeurent sans résultat.

C'est à ce titre que nous signalons l'existence à Verneuil, dans la seconde moitié du XVIe siècle, d'un certain Jean Brosse, qualifié de « maistre architecteur »[2]. Assurément nous n'avons aucune preuve que le comte de Dammartin d'abord, puis le duc de Nemours, aient fait appel à son talent pour l'accomplissement de leur programme, mais la chose est d'autant plus vraisemblable qu'il existe entre le palais du Luxembourg, à Paris, et le château que nous venons d'étudier, une frappante analogie. Or, quand on réfléchit, d'un côté, que le nom de Salomon de Brosse est bien souvent, dans les documents, écrit sans la particule[3]; d'un autre, que le célèbre architecte de Marie de Médicis est né à l'ombre du château de Verneuil, vers 1570[4], on arrive à cette conclusion que les deux artistes étaient non seulement de la même famille, mais que le premier doit être presque immanquablement le père du second. L'analogie dont nous avons parlé s'explique donc très facilement, et l'homme fait n'a eu

1. *Théâtre d'agriculture*, t. II, p. 294. Olivier de Serres ajoute : « Il ne faut aller en Italie ni ailleurs pour voir les plus belles ordonnances des jardinages, puisque notre France emporte le prix sur toutes nations, pouvant d'icelle, comme d'une docte eschole, puiser les enseignements sur telle matiere. » — A. Berty (*la Renaissance monumentale*, t. Ier) consacre également une planche aux *jardins et canaux du château de Verneuil.*

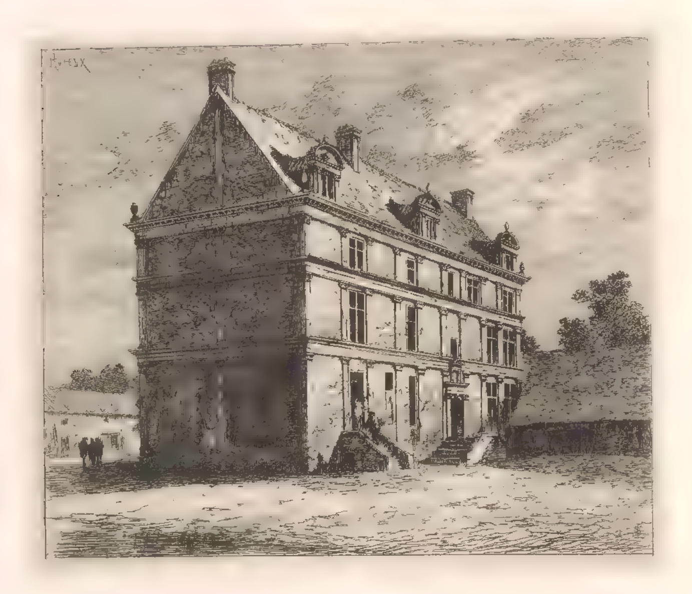
2. Dans un acte daté du « vingt-cinquiéme jour de iuing l'an Vc soixante huict », Jean Noel, laboureur, vend un petit jardin « a honneste personne Jehan Brosse, Me architecteur, demourant à Verneuil sur Oize » *Dictionnaire des architectes français*, par Adolphe Lance, t. Ier, p. 187-188.

3. « A Salomon Brosse, architecte général des bâtiments du Roy et de la Royne, mère de Sa Majesté, etc » *Compte des bâtiments de Marie de Médicis* pour l'année 1616.

4. L'acte d'inhumation de Salomon de Brosse (Jal : *Dictionnaire critique*) constate qu'il est né à Verneuil, mais sans indiquer de date. Seulement on peut aisément conjecturer qu'il avait quarante-cinq ans en 1615, lorsqu'il commença le palais du Luxembourg.

Si nous disons Salomon de Brosse et non Jacques de Brosse, comme la plupart des biographes, c'est que le premier prénom figure seul dans les documents originaux. L'abbé de Marolles, un contemporain, dit également (*Catalogue des livres d'estampes*, etc , p. 76. Paris, 1666) : « Salomon de Brosse qui a basty Luxembourg »

qu'à se rappeler ses souvenirs d'enfance, l'élève qu'à développer les enseignements du maître, pour transporter dans Paris le magnifique palais que l'on admire



MANOIR DE HULEUX.

depuis plus de deux siècles sans en avoir constaté encore la véritable origine[1].

1. En général, on aime mieux dire que le Luxembourg a été bâti sur le modèle du palais Pitti, bien qu'il n'y ait entre les deux édifices aucun point de ressemblance. Il est certain seulement que la reine, au début, manifesta un désir dans le sens de cette imitation, comme l'indique le document suivant tiré des archives de Florence et gracieusement communiqué par M. Eugène Müntz.

LETTRE DE L'AMBASSADEUR FLORENTIN MATTEO BOTTI

Au secrétaire d'État Vinta (à Florence).

Trovai ancora che S. Maestà (Marie de Medicis) *è molto ingolfata ne pensieri della nuova fabbrica, e quasi risoluta a vole fare per appunto il Palazzo dei Pitti, e mi disse che presto mi arebbe a chiedere un modello, et mi domandò, se si sarebbe guasto a venir per la posta. Io non l'ho punto distolta da questo pensiero anzi ce l'ho consigliato per la riputazione, che ne viene a V. A. et ho riposto all' obietione che potrebbon' esser fatte a S. Mta e particolarmente con mostrare ch' alcune poche imperfettioni, che sono nel Palazzo de Pitti, son facili a rimediare in una fabbrica nuova e che la spesa, che potrebbe parere troppa a S. Mta si può temperare con non fare tutto il Palazzo, ma S. Mta ci vuole spender 200 mila scudi, e crede che questi gli habbino à bastare, stimando, che le fabriche costin manco qua, et io credo che S. Mta s'inganni ancora in questo, come fa ancora in credere, che si possa finir questa machina in quattr' anni, ci vol far venire una bellissim' acqua, e dice che vuole che questo palazzo sia di quello di suoi figli minori, che gli vorrà meglio.*

Di Parigi, le XI ottobre 1611. MATTEO BOTTI.

En entremêlant sa composition de ces énormes pavillons qui donnent à l'ensemble tant de force et de majesté, de Brosse, nous ne le nierons pas, « ne fit que suivre une des traditions des anciens châteaux-forts dont la France était encore couverte ». Mais il ne faut pas lui faire honneur d'avoir le premier trouvé « une source de beautés dans ce qui n'offrait que des disparates et des masses décousues, comme on les prodiguait autrefois[1] ». Quoi qu'en dise Quatremère de Quincy, la France connaissait, bien avant le XVIIe siècle, « ce luxe des bâtiments qui était naturel à l'Italie[2] », et nous n'avions pas attendu la régence de Marie de Médicis pour introduire de la régularité dans nos constructions. Le Luxembourg ne fait que reproduire, avec des dispositions moins heureuses, ce qui se trouve à Écouen et à Verneuil, car la répétition des deux gros pavillons, qui, du côté du jardin, composent la façade, donne de la pesanteur à toute cette partie de l'édifice.

Au contraire, sur la rue, une certaine ordonnance pittoresque règne dans le corps de bâtiment qui forme entrée. Les deux ailes ne communiquent plus que par une galerie de rez-de-chaussée surmontée d'une terrasse et coupée en son milieu par un pavillon que termine une coupole. Mais cet arrangement, où en remarquons-nous la première conception, si ce n'est à Verneuil ? Jusqu'alors les seigneurs étaient restés emprisonnés entre quatre hautes murailles, et Jean Bullant lui-même n'avait pas cru, à Écouen, pouvoir rompre avec la tradition. Sans aucun doute, ses bâtiments ne possédaient rien de l'ancienne forteresse ; ils étaient percés extérieurement de jours nombreux et ne présentaient plus le moindre appareil de défense, mais leur élévation se trouvait de chaque côté à peu près égale. C'est à Verneuil seulement que les barrières s'abaissent enfin, que l'on se contente, du côté de l'entrée, d'une simple galerie, destinée bientôt à disparaître à son tour pour faire place à une grille que précède un saut de loup[3].

En dehors de la disposition très caractéristique que nous avons indiquée en dernier lieu, le palais du Luxembourg se fait remarquer par l'emploi des bossages, « appliqué sans distinction à toutes les masses et à tous les détails

1. *Histoire de la vie et des ouvrages des plus celèbres architectes,* etc., par Quatremère de Quincy, t. II, p. 145-146.

2. « Marie de Médicis, née à Florence, c'est-à-dire dans une des plus belles villes de l'Italie, au milieu du plus beau siècle des arts, et au sein d'une cour voluptueuse et magnifique, *avait contracté le goût de ce luxe des bâtiments qui était naturel à son pays et que la France ne connaissait pas encore.* » Id., p. 142. On croit rêver lorsqu'on lit ces choses-là.

3. A Fontainebleau, nous ne l'ignorons pas, se retrouve à peu près la même disposition qu'à Verneuil ; mais les deux pavillons du côté de la cour des offices, ainsi que la galerie qui les réunit, ne datent que du règne de Henri IV. C'est donc avec raison que nous réclamons la priorité pour le château qui nous occupe en ce moment. De plus, Salomon de Brosse a dû être porté à imiter de préférence ce qu'il avait longtemps eu sous les yeux, ce qui était pour lui, en quelque sorte, un bien de famille.

de la construction[1] ». Or, comme il existe à Florence quelque chose de semblable, il n'en faut pas davantage à Quatremère de Quincy pour faire de Salomon de Brosse un disciple de l'Ammanati[2]. Il saisit même cette occasion de faire la sortie fort peu patriotique que nous rappelions tout à l'heure et dont le moindre inconvénient est de montrer que si son auteur avait étudié l'architecture de l'Italie, il ne connaissait que bien imparfaitement celle de



CHEMINÉE DU MANOIR DE HULEUX

son propre pays. L'emploi des bossages, nous ne dirons pas dans les soubassements et les angles, mais dans les parties où domine l'idée de l'art proprement dit, tels que, par exemple, les pilastres et les colonnes, sans parler des autres ornements, avait précédé en France de longues années la venue de Marie de Médicis, et point n'était besoin d'aller chercher au loin ce que

1. *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, t. I, 351; t. II, 147.

2. L'Ammanati (1511-1592) est l'auteur de la cour du palais Pitti, où l'emploi des bossages se trouve porté à sa dernière exagération.

l'on possédait autour de soi. Pour s'en convaincre, il suffirait de jeter les yeux sur les belles gravures que du Cerceau a consacrées au château de Charleval, en Normandie[1], si l'on n'aime mieux encore considérer la galerie d'entrée de celui de Verneuil. Cette dernière constatation vient même hautement confirmer des idées qui nous sont d'autant plus chères que nous ne les avons vues émises nulle part jusqu'à ce jour[2].

Après les longues discussions auxquelles nous venons de nous livrer, il ne reste que bien peu de place pour parler du très intéressant manoir de Huleux, situé dans la commune de Néry, presque à égale distance de Senlis et de Crépy-en-Valois. Sa construction remonte aux premières années du règne de Henri II, et tout porte à croire que les frères Le Breton n'y sont pas demeurés étrangers. Autrement, la présence de certains détails qui caractérisent la manière de ces maîtres à Villers-Cotterets semblerait bien invraisemblable. C'est ainsi, par exemple, que des deux parts les montants des lucarnes sont ornés de pilastres cannelés disposés en équerre, particularité étrange qui n'a pu se produire en même temps sous des mains différentes[3]. Bien loin d'être dépourvue de tout fondement, notre supposition a donc pour elle un premier genre de preuve que la découverte de documents vainement cherchés jusqu'ici viendra un jour, nous l'espérons, corroborer pleinement.

En attendant, contentons-nous d'admirer cette élégante demeure, dont la décoration quelque peu classique n'a rien de froid dans sa monotonie. Il serait à désirer, toutefois, que les ouvertures fussent plus multipliées, car dans l'état actuel, on ne s'explique pas trop sur chaque face la répétition, à égale distance, des mêmes pilastres surmontés, suivant celle des trois zones à laquelle ils appartiennent, de chapiteaux doriques, ioniques ou corinthiens. Quant au renflement des frises, il produit le plus heureux effet, et les têtes saillantes encadrées dans les frontons des lucarnes sont autant de notes gaies qui réjouissent l'œil et reposent l'esprit.

1. Les trois planches auxquelles nous faisons allusion portent toutes également la légende suivante : *Diversites dordonnances deliberees faire a la basse court par le dehors.* »

2. Les bossages arrondis de Salomon de Brosse ont beaucoup plus de rapport avec ce qui se prodiguait depuis longtemps en France qu'avec l'appareil colossal du palais Pitti.

3. Les parties de Villers-Cotterets auxquelles nous faisons allusion se montrent à gauche de la première cour, entre le gros pavillon qui se dresse près de l'église et le château proprement dit. Toute la construction en était terminée en 1550, ainsi qu'il résulte des comptes apurés cette année même « à Jacques et Guillaume Le Breton frères, maçons, demeurant à Paris, la somme de 50,355 liv. 17 s. 6 d. pour tous les ouvrages de maçonnerie par eux faits de neuf à Villiers Costerets. » *Les Comptes des bâtiments du roi*, etc., par le marquis de Laborde. Paris, 1877, t. Ier, p. 227. - Jacques et Guillaume Le Breton étaient-ils les fils de Gilles Le Breton, principal architecte de Fontainebleau? C'est une question que nous étudierons plus tard.

A l'intérieur, depuis longtemps transformé en logement pour des fermiers et naturellement fort délabré, nous n'avons à signaler que deux cheminées d'un mérite à peu près égal. Celle du rez-de-chaussée, qui porte la date



PORTE DE 1537 A CRÉPY-EN-VALOIS.

de 1551, a malheureusement perdu en partie ses jambages, mais elle conserve encore son manteau presque intact et se fait remarquer surtout par de grandes consoles timbrées d'une tête à profil quasi égyptien[1]. La seconde, au contraire,

1 A Fontainebleau, nous retrouverons des têtes du même genre à la porte d'un pavillon, du côté du jardin de Diane.

n'a pas subi la moindre mutilation et se présente entière aux yeux du visiteur.

Puisque le nom de Crépy-en-Valois est venu tout à l'heure sous notre plume, c'est le cas de rappeler que, dans la cour d'une maison située place de la Hante[1], le hasard nous a fait découvrir une charmante porte du temps de François I[er]. Nous la donnons ici bien qu'en elle-même elle ne présente rien de très particulièrement remarquable. Seulement, en la rapprochant de la cheminée de Huleux, on ne manquera pas de constater les profonds changements introduits dans l'ornementation des édifices durant le court espace de quatorze ans, car la maison de Crépy est datée de 1537. Il semblerait que les idées riantes ont pris fin; le caprice fait place à une certaine régularité trompeuse qui bientôt dégénérera en lourdeur, sous prétexte de force et de majesté[2].

1. Au nº 11.

2. Nous n'avons pas parlé à dessein du château de Mouchy, bourgeoisement restauré il y a peu d'années. Les parties qui appartiennent au règne de François Ier sont à peine reconnaissables aujourd'hui. Quant au petit manoir du Plessis-Brion, aux environs de Compiègne, il est encore conçu dans les données du xve siècle. Toutes les fenêtres du rez-de-chaussée sont encadrées de filets prismatiques, et la Renaissance n'apparaît que dans la décoration d'une porte quelque peu semblable à celle de Crépy.

NOTE SUR FRA GIOCONDO

Presque au début de sa *Vie de fra Giocondo*, Vasari s'exprime ainsi : « Egli nondimeno fu anco, — il vient de parler de ses vastes connaissances en philosophie, en théologie et en linguistique. — come quello che di ciò si dilettò sempre sommamente, eccellentissimo architetto, sì come racconta lo Scaligero contra il Cardano, ed il dottissimo Budeo ne' suoi libri *De asse,* e nell' Osservazioni che fece sopra le Pandette. » De son côté, Tipaldo, dans les pages déclamatoires qu'il a consacrées au célèbre dominicain (*Elogio di fra Giovanni Giocondo* dal nobile dottore Emilio de Tipaldo. Venezia, 1840), évoque à chaque instant les mêmes témoignages, qui semblent seuls avoir servi à asseoir son jugement. Il n'était donc pas inutile de rechercher avec soin les passages qui ont tant de poids aux yeux des Italiens, et, voici ce que nous avons trouvé.

Dans son traité *De asse* (*Guglielmi Budæi Parisiensis de Asse et Partibus eius libri V.* Lugduni, 1550), après s'être longuement étendu sur l'ancienne manière de compter, Budé poursuit en ces termes : « Hæc verba, cum sic legerentur apud Vitruvium lib. primo nuper Iucundus architectus, vir religioni initiatus, omnis antiquitatis peritissimus, tamen more hodierno referenda censuit, in iis exemplaribus Vitruvii, quæ egregiè alioquin et solerter emendata imprimenda curavit. » (P. 401.) C'est encore à propos d'une correction apportée à un texte d'auteur ancien que nous lisons plus loin : « Iucundus Veronensis, professione architectus, sed antiquariorum diligentissimus, nuper Catonem imprimendum curavit, in quo multa verba emendavit restituitque. » (P. 602.) Enfin les mêmes expressions reparaissent à peu près dans les Annotations sur les Pandectes (*Annotationes Guglielmi Budæi in quatuor et viginti Pandectarum libros.* Parisiis, 1544), où nous avons relevé le passage suivant : « Nos integrum ferme Plinium habemus, primùm apud Parisios repertum opera Iucundi sacerdotis, hominis antiquarii, architectique nobilis. » (P. 72.) Quant à Scaliger, qui fut l'élève de fra Giocondo, il se borne à dire en commençant : « Docebat Ioannes Iucundus, præceptor noster, omnium bonarum artium vetus, novaque bibliotheca, ferruginei coloris miscella candescere vitrum. » (*Julii Caesaris Scaligeri exotericarum exercitationum libri XV de Subtilitate ad Hieronymum Cardanum.* Lugduni, 1615, p. 316.) Puis, un peu plus loin, il ajoute : « Hieronymus Dominius è Norico nobilissimus ac fortissimus vir, qui cum socio suorum studiorum Ioanne Iucundo, architectorum coryphæo, me primis litteris græcis imbuit. » (P. 562.)

D'après ce qui précède, on serait tout d'abord porté à croire que fra Giocondo fut réellement architecte dans la véritable acception de ce mot. Cependant il faudrait bien peu connaître la manière de parler du XVI[e] siècle pour accepter sans contrôle une semblable opinion. A cette époque, comme dans l'antiquité, on ne se servait pas d'un nom différent pour désigner l'homme qui construisait un pont ou creusait un canal et celui qui élevait un temple ou présidait à l'exécution d'un monument quelconque. Aussi, est-il nécessaire d'examiner soigneusement dans quelles circonstances s'est produite la qualification qui nous occupe pour savoir à quel parti on doit s'arrêter.

Cette sorte d'enquête, il est vrai, devient inutile lorsqu'il est parfaitement certain que

l'artiste mis en cause n'a jamais, à proprement parler, fait œuvre d'architecte, qu'aucun édifice public ou privé ne peut même indirectement lui être attribué. Tel est, par exemple, le cas de fra Giocondo. Depuis que l'on s'est mis à étudier les comptes et à fouiller dans les archives, il ne peut plus y avoir d'incertitude sur le genre de travaux auxquels cet artiste s'est livré. C'est l'ingénieur qui se montre de tous côtés, tandis que l'architecte n'apparaît nulle part. Et par ce langage nous ne faisons pas seulement allusion à ce que chacun sait relativement au château de Gaillon; nous voulons encore rappeler les découvertes d'un savant italien qui n'est assurément pas suspect dans la discussion. En enlevant à fra Giocondo l'honneur d'avoir bâti le palais du Conseil, à Vérone, Ortimanara ne fait à son tour que rendre hommage à la vérité. « Dall' accurato esame da me praticato in tutti gli atti del Consiglio di quell' età, dit-il, potei ricavare bensì assai preziose memorie, delle quali voglio far cenno particolare in questo lavoro, ma non rinvenni traccia alcuna, la quale determini che sia stata affidata al valente domenicano l'incarico di far il disegño, o di presiedere alla costruzione di quell' edificio. » (*Dei lavori architectonici di fra Giocondo in Verona* dal nobile G. G. Ortimanara. Verona, 1853, p. 14.)

Ailleurs nous reviendrons sur fra Giocondo et démontrerons que la part même qui lui est faite dans la construction du pont Notre-Dame, à Paris, est beaucoup trop considérable. Mais, en attendant, il demeure établi, aussi bien en Italie qu'en France, que sa grande réputation comme architecte repose uniquement sur de vagues allégations habilement exploitées par les uns et acceptées par les autres sans la moindre réflexion.



MUFLE DE LION

Sculpte par Jean Le Pot, aux vantaux de la cathédrale de Beauvais.

LA

RENAISSANCE EN FRANCE

Paraîtra en Livraisons ainsi divisées

SAUF DES MODIFICATIONS SANS IMPORTANCE QUI SE PRODUIRAIENT
DANS LE COURS DU TRAVAIL

1re Livraison : *Flandre. — Artois. — Picardie.* — (Nord, Pas-de-Calais et Somme.)
2e Livraison : *Ile-de-France.* — (Oise.)
3e et 4e Livraisons : *Ile-de-France.* — (Aisne et Seine-et-Marne.)
5e Livraison : *Ile-de-France.* — (Seine-et-Oise.)
6e, 7e et 8e Livraisons : *Ile-de-France.* — (Seine.)
9e Livraison : *Normandie.* — (Seine-Inférieure et Eure.)
10e Livraison : *Normandie.* — (Orne, Calvados et Manche.)
11e Livraison : *Bretagne.* — (Ille-et-Vilaine, Côtes-du-Nord et Finistère.)
12e Livraison : *Bretagne.* — (Morbihan et Loire-Inférieure.)
13e Livraison : *Maine et Anjou.* — (Sarthe, Mayenne et Maine-et-Loire.)
14e Livraison : *Touraine.* — (Indre-et-Loire.)
15e Livraison : *Orléanais.* — (Loir-et-Cher.)
16e Livraison : *Orléanais.* — (Eure-et-Loir et Loiret.)
17e Livraison : *Berry. — Nivernais et Bourbonnais.* — (Cher, Indre, Nièvre et Allier.)
18e Livraison : *Poitou. — Aunis et Saintonge.* — (Vienne, Deux-Sèvres, Vendée et Charente-Inférieure.)
19e Livraison : *Angoumois. — Limousin. — Marche et Auvergne.* — (Charente, Haute-Vienne, Corrèze, Creuse, Puy-de-Dôme et Cantal.)
20e Livraison : *Guyenne.* — (Dordogne, Lot et Aveyron.)
21e Livraison : *Guyenne.* — (Gironde, Lot-et-Garonne et Tarn-et-Garonne.)
22e Livraison : *Gascogne et Béarn.* — (Hautes-Pyrénées, Gers, Landes et Basses-Pyrénées.)
23e Livraison : *Languedoc. — Comté de Foix et Roussillon.* — (Haute-Garonne, Ariège.)
24e Livraison : *Languedoc.* — (Tarn, Aude, Pyrénées-Orientales, Hérault, Gard, Lozère, Haute-Loire et Ardèche.)
25e Livraison : *Comtat-Venaissin. — Provence et Comté de Nice.* — (Vaucluse, Bouches-du-Rhône, Var, Basses-Alpes et Alpes-Maritimes.)
26e Livraison : *Dauphiné et Lyonnais.* — (Hautes-Alpes, Drôme, Isère, Rhône et Loire.)
27e Livraison : *Bourgogne et Franche-Comté.* — (Ain, Jura, Doubs et Haute-Saône.)
28e Livraison : *Bourgogne et Franche-Comté.* — (Saône-et-Loire, Côte-d'Or et Yonne.)
29e Livraison : *Champagne.* — (Aube, Marne, Haute-Marne et Ardennes.)
30e Livraison : *Lorraine et Alsace.* — (Meurthe-et-Moselle, Meuse, Vosges et province dite d'Alsace-Lorraine.)
Préface générale et Table.

CES LIVRAISONS SERONT RÉUNIES EN TROIS FORTS VOLUMES

Il paraîtra une livraison tous les deux mois environ

Prix de chaque Livraison : de 10 à 25 francs, selon son importance

---

NOTA. — Tous les éléments de cet important ouvrage sont réunis, et la publication régulière n'en saurait subir aucun retard.